

١٧٧

وزارة الثقافة  
مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي



# دظور الممثل

تأليف: جوزيف شايكين

ترجمة وتقديم: د. سامي صلاح  
مراجعة: أ.د. هاني مطاوع



١٧



## حضور الممثل

ملاحظات حول "المسرح المفتوح"،  
والأقنعة، وحول التمثيل والكبت\*

تأليف: جوزيف شايبكين

ترجمة وتقديم: د. سامي صلاح

مراجعة: د. د. هاني مطاوع

\* كلمة الكبت هنا إشارة إلى أسلوب التمثيل الذي يعرف بـ "التمثيل المكبوم" (Repressed Acting)، وهو الأسلوب الذي استخدمه بنجاح عدد كبير من نجوم هوليوود من خريجي "ستوديو الممثل"، وفيه يحاول الممثل إخفاء انفعالاته وراء وجه وقسمات هادئة .. وأنه لا يخفى على المتفرج أن الشخصية التي أمامه هي رجل يفور بالانفعالات .. وعن لحظات معينة يطلق الممثل العنان لهذه المشاعر المكبوتة فيما يشبه الانفجارات التي تقاين المتفرج وتثيره بدرجة كبيرة. وقد اشتهر بهذا النوع من التمثيل مارلون براندو وجيمس دين، ومونتجمري وكليف. ووآرن بيتي، وآل باتشينو على سبيل المثال (المراجع).

تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الألفي  
مطابع للجلسات الأعلى للأدب

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزي :

*The Presence of The Actor*

*Notes on the Open Theatre , Disguises ,  
Acting , and Repression*

*by*

*Joseph Chaikin*

*Routledge*

*Atheneum*

*New York*

*1977*



## كلمة وزير الثقافة

سألتنى أحدهم يوماً عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، فأجبتته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر، وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكننا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقاً جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضاً أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتتوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتها، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

**فاروق حسنى**  
**وزير الثقافة**

## كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "مسرح الصور" هذا العام على دورة مهرجان "آفينيون" فنشرت جريدة "لوموند" الفرنسية، مقالاً كتبه "أوليفيه بى" مدير "مركز أورليون القومى للمسرح"، تحت عنوان "آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات" أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاماً...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى".

ثم تساءل الكاتب "ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالملاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟". ثم عاد فأكد أنه "ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم" واستطرد ليعترف بأن "تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسماً فى هذا العصر" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقيناً بأنه "لم يعد مقبولاً الشك فى انفلاق عصر "جوتنبرج"، وأتينا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام

فيه يمتلك "المكتوب" لمساندته في دوره المجتمعي". ومع ذلك فإن "أوليفيه بى" يطرح سؤالاً مهماً في مقاله "هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش في شكل الصورة؟ هل الكلام في الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟".

صحيح أن أصحاب تيار "مسرح الصور" لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحياً، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها في مواجهة التجربة الحياتية، التي هي أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والفناء، وغيرها، والتي شكلت نوعية مسرحهم، الذي يستهدف تنشيط الحواس، وشحن الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن "مسرح الصور" قد تخلق وتشكل كفعل إبداعي، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، في حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان في صياغة تجاربهم، والتي جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذاتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغاييراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشقت، فلإن الزمن لدى

"مسرح الصور" ليس زمناً طبيعياً، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومدّه، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوماً؛ وفقاً لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المفيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يفاير التيارات السابقة عليه، والذى تبنى واضحاً فى نصوص "ريتشارد هورمان" و"روبرت ويلسون" وغيرهما، حيث استغفلت هذه النصوص على القراءة بوصفها "مكتوباً"، إذ لا تقصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال "أوليفيه بى"، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقاً من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تمزيقاً للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافراً مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتى تأتى تحت عنوان "التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصوورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقيننا، وإنما يجرى الحوار مع التقاليد، وي طرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

**٢.٠ فوزى فهمى**

## الإهداء

من أجل جوديث مالينا (Judith Malina) وجان-كلود فان إيتالي  
(Jean-Claude van Italie)<sup>(١)</sup>

---

١- جان-كلود فان إيتالي (Jean-Claude van Itallie) (١٩٣٦- ) مؤلف مسرحيات ومخرج ومنتج ومدرس أمريكي. ولد في "بروسل" Brussels ونال الجنسية الأمريكية في ١٩٥٢. وبعد دراسة في "هارفارد" Harvard والعمل في "ممرح الجيرة" Neighborhood Playhouse، ظهر ككاتب لأول مرة في ١٩٦٢ بمسرحية حرب War وجذبت مسرحيته التالية، فندق على الطريق، المام ويا فان (1965) Motel and Pavanne، ثم أمريكا هوراه America Hurrah في ١٩٦٦، وكتب معالجات لثلاث مسرحيات لتشيكوف. وفي ١٩٩١ كتب سبيرة قدماء Ancient Boys، وهي عن آثار "الإيدز" AIDS لكنها فشلت. وفي العام التالي أعد رواية السيد ومارجاريتا Master and Margarita تأليف ميخائيل بولجاكوف (Mikhail Bulgakov) وقد وضعه اندماجه مع "المسرح المفتوح" ومع شايفكين في طليعة الدراما التجريبية في الستينيات والسبعينيات، وقد مزج بين التقاليد الأوروبية والرؤية الشمرية للتجربة الأمريكية.



## مقدمة المترجم

### قص الحكايات وتدريب الممثل

(١)

إن معظم من ينتمون إلى الجنس البشرى يحبون التمثيل. هناك كثيرون، بالطبع، ممن ليس لديهم طموح في الصعود إلى خشبة المسرح، أو الوقوف أمام الكاميرا، أو حتى الاشتراك بدور صغير في أى عرض مسرحى. لكن - من ناحية أخرى - ليس هناك من لا يشعر فى وقت ما أو آخر من حياته بدافع ما إلى أن يحول نفسه بشكل تخيلى إلى شخصية أخرى، أو يقلد شخصاً ما آخر، حقيقياً أو متخيلاً، أو يسخر من شخص ما، شيء غريزى أن نحاكى، وأن نقلد، فنحن لسنا إلا قردة متعلمين.

ليس هناك جديد فى قول ذلك كله، فالتمثيل شيء قديم قدم الجنس البشرى، وهو يتضح بين الأطفال والبدائيين منه أكثر مما يتضح بين البالغين والمتحضرين. وهذا لا يجعل أحداً ممثلاً جيداً بالمعنى الفنى، ومع ذلك فه دلالة فيما يتعلق بطبيعة التمثيل الجيد، وما يتعلق بطبيعة هذه الجاذبية العالمية المعروف أنها تلتصق بالتمثيل الجيد والدراما الجيدة.

الأمر معقد فى الواقع، وربما أكثر تعقيداً مما نتخيل، لأن كثيراً من الدوافع والبواعث تدخل فى تاريخ التمثيل، حتى فى مراحله البدائية. ولا شك أن المحاكاة

الفريزية، مع أنها ليست التفسير الكامل للتمثيل، تكون على الأقل أحد دوافعه، وربما أكثرها جوهرية.

من الدوافع التي تدخل في تاريخ التمثيل، الدافع الديني، فالدراما، كما يعرف الجميع، نشأت في أحضان الدين، وظاهرة المسرح بدأت من خلال طقوس دينية. وهناك الدافع التعليمي: أن يكون الهدف من العرض تعليم المجتمع قيمة ما أو درساً ما. وبعض الدارسين يضيفون دافع الإرهاب أو التخويف، فقد لاحظوا اقتران العروض البدائية بارتداء أقمعة مثيرة للفرع، كان كاهن القبيلة يعمد إليها ليخيف أفراد القبيلة من "الرب" الذي يمثلها وقبل ذلك كله هناك بالطبع دافع التسلية: تقديم عرض لآخرين، سواء لتسليتهم وإمتاعهم، أو لمرض أفكار يريد من يمرض أن يطرحها، أو لرفضه الممثل في عرض نفسه فحسب.

من الطبيعي أنه لا يمكن شرح كل ظواهر التمثيل، بما أن الحقائق قد دغنت في ضباب العصور القديمة. لكن بإمكاننا أن نميد على الأقل بناء جزء من "الحكاية" بمقارنة ما نعرفه عن الطقوس المسرحية القديمة مع طقوس تلك القبائل القليلة التي ما زالت موجودة في بعض المناطق البعيدة من العالم، وكذلك مقارنتها بالسلوك المسرحي للأطفال؛ ذلك أنه يقال إن الطفل يكرر في نموه تطور تاريخ الجنس البشري، وإنه يمكننا أن نتبين أو نعيّن في سلوك أطفالنا درجة ما من السلوك المحتمل لأسلافنا القدماء.

لكن، لم نضيق الوقت في دراسة سلوكيات أطفالنا؟ ولم ننغمس في تأمل دوافع التمثيل لدى البدائيين، في حين أنه لدينا الكثير لتتعلمه عن المشكلات

العملية للمسرح الحديث، وعن تقنيات التمثيل الحديثة؟ الإجابة من ذلك تكمن في حقيقة أن سلوكيات الأطفال، والطرائق البدائية في التعبير تكون مفيدة جداً في دراسة التمثيل وتقنياته وأساليب تدريبه.

إن نظرة سريعة إلى تقنيات التمثيل في العصر الحديث - وعلى وجه الخصوص في وسائل وطرائق تدريب الممثل - ستجعلنا ندرك أننا نحتاج دائماً إلى هذين العنصرين (التعبير البدائي وسلوك الأطفال) ، سواء في تحليل عملية التمثيل ذاتها، أو في ابتكار أساليب جديدة لتدريب الممثل.

لا أظن أنه من الصعب أن يرى القارئ - أو على الأقل القارئ المتخصص - العلاقة بين مجالات تدريب الممثل التي قمت ببحثها من قبل - مهارات السيرك وألعاب الأطفال و"التهريج" والتعبير الصامت - وبين هذين العاملين، فكما يتسلق الإنسان البدائي الشجرة، أو يقفز بحركات صعبة كي يتحاشى حيواناً يهدد بافتراسه، كذا يقوم لاعب الأكروبات أو مروض الوحوش بكثير من الحركات المماثلة - وإن كان يقوم بصيغها بسمات الإتيان والتدريب والصقل - لكي يقدم عرضاً شائقاً مليئاً بالإثارة. وكما يلجأ الأطفال إلى ألعاب الخيال لكي يتسلوا - أو لكي ينتقموا من الآباء، أو ليعبروا عن رأيهم الساذج في "الكبار" - فالممثل يجد في بعض هذه الألعاب أسلوباً للوصول إلى التلقائية والتحرر من التوتر - ضمن أهداف كثيرة. وكذلك التهريج: إنه يُعد نقطة انطلاق للممثل نحو التعبير

التلقائي - أيضاً - ونحو كسر حواجز نفسية لا مهرب منها. أما التعبير الصامت، فهو مفسر لذاته، من دونه لا يمكن الممثل أن يملك أدواته ويسيطر عليها.

ويقودنا الكتاب الذى بين أيدينا - والذى يتشكل من "مجموعة ملاحظات وتعليقات غير منظمة على التمثيل .. ولها طابع المحادثة، وتتسم بحدّة الملاحظة والتبصر" - إلى مناقشة أسلوب آخر يتبع فى تدريب الممثل، وهو أسلوب قص الحكايات. وكان السبب الذى دعانى إلى اختيار هذا الأسلوب، هو أن شايفين يتبع فى كتابه أسلوب قص الحكايات حول حياته ومهنته وفرقته الشهيرة. كما أنه يقول فى الفصل الأخير: "قص الحكايات، عنصر جديد نسبياً للعمل معنا، هو طريقة نبدأ من خلالها فى استكشاف مادة جديدة".

## (٢)

واستخدام هذا الأسلوب فى تدريب الممثل - مثله مثل الألعاب - يعود إلى بداية القرن العشرين، وربما قبل ذلك، حين بدأ تدريب الممثل ينال حظاً أوفر من الاهتمام فى الولايات المتحدة، وفى بعض دول أوروبا. وكالمعادة تصل إلينا تلك المعلومات فى وقت متأخر - أو لا تصلنا أبداً. وحين نسمع عن استخدام "الألعاب" أو "الارتجال" أو "التهريج" أو "قص الحكايات" أو "البريرة" [الكلام المُبهم gibberish] فى تدريب الممثل، أو فى سياق ورشة تؤدى إلى عرض، فإننا نعبّر عن استكارنا لهذه الألفاظ أو الأساليب، ونرفضها على الفور لنخفى جهلنا بها!

ويجدر بنا أن نشير إلى أن معظم هذه الأساليب، وخاصة قص الحكايات، تستخدم أيضاً، وبصورة رئيسة، في تدريس التلاميذ في المراحل التعليمية الأولى، وأحياناً تُطبَّق في المرحلة التي تعادل عندنا المرحلة الثانوية، وإن كان بشكل أكثر تعقيداً ونضجاً. هذه الطريقة - باختصار - تكون عبارة عن سرد بسيط لحكاية ما، وهذا السرد سيكون حجر الزاوية في تدريس مادة التاريخ مثلاً. وهو - بالطبع - ينمى عند الأطفال، وهم ينصتون إلى الحكاية، إحساساً بالبناء، وهو ما سيساعدهم فيما بعد على فهم القصص الأكثر تعقيداً، والتي هي أقدم شكل من أشكال الأدب.

إن الشعوب تعبر عن قيمها المتوارثة من خلال القصص والحكايات التقليدية، والإنسان - بشكل عام - يجد فيها تعبيراً أصيلاً ومباشراً عن مخاوفه، وآماله، وأحلامه. والقصص "الشخصية" تكون تعبيراً مباشراً عن تراث أدبي وحضاري، ومن خلالها يتم فهم وتقييم ذلك التراث وإبقاؤه حياً. فمن خلال القصة يمر المستمع بتجربة مشاعر بديلة لما يسمعه أو يقرؤه، ويحس إحساساً مغايراً بالماضي، كما يشعر بنوع من التوحد مع حضارات مختلفة تتعلق بالحاضر، وفي الوقت نفسه يكتسب رؤية وبصيرة لواقع السلوك الإنساني وأنماطه.

وسواء أكان استخدام قص الحكايات مع أطفال المدارس أم مع المثلثين الابتدائيين، فهذا الأسلوب يؤدي - بلا شك - إلى نوع من مشاركة المشاعر بين القاص والمستمع، وأيضاً بين المستمعين بعضهم بعضاً. فالعلاقة الهادئة والمتعة

بين من يحكى ومن يستمع يتم إرساؤها، بحيث يبنيان معاً ثقة متبادلة وتواصلًا بين العقول لا شك يحتاج إليهما كلاهما، ليكون عملهما مثمرًا. إن القصص تساعد الأطفال (أو الممثلين) على معرفة أنفسهم ومعرفة الآخرين، بحيث يتوافقون مع المشكلات النفسية التي تصاحب النمو.

لقد اتفق علماء النفس على أن قصص الحكايات يمنح المستمع وعيًا مكثفًا ومركبًا، فهو يغطيه إحساسًا بالدهشة وبالعجب، وبالفموض والسرية، وبالتبجيل والإجلال للحياة؛ فضلًا عن الرغبة في معرفة المزيد عن العالم الذى تحكى عنه القصة، وعن الناس الذين يحتشدون فيه، ويتواصلون، ويقومون بأفعال مدهشة وعجيبة.

وفن قصص الحكايات يعتبر فنًا حيًا - مثل الموسيقى والرقص - يتم فى شكل عرض، وكأى فن حى - يعتبر على إنسان يحكى لإنسان - فريما تتغير القصة وفقًا لخلفية القاص. كما أنه فن فردى تكمن قوته فى القاص نفسه [كما تكمن قوة فن التمثيل فى الممثل نفسه<sup>[1]</sup>]. والهدف من هذه الدراسة هو ربط القاص بالممثل، سواء فى مراحل التدريب، أو فى مراحل تجسيد الممثل لشخصية ما. ففنى عن القول إن الممثل يحتاج فى أثناء إعدادة للدور إلى إعمال خياله كى يعثر على تفاصيل تثرى أداءه، وتنمية الخيال لن تتأتى إلا من محاولة الابتكار: ابتكار تفاصيل وحكايات عن وحول الشخصية. إن الخيال هو عملية خلق أو ابتكار أو اختراع صور أو خبرات جديدة، أو هو تقديم لهذه الصور والخبرات بصورة

مبتكرة وجديدة. وكل شخص قد ولد بفريزة أو ميل فطرى طبيعى للخيال، لكن قليلين هم الذين يطورون بوعى هذه العملية كمهارة. إن الكلمات تعتبر رموزاً مجردة تمثل الأشخاص والأماكن والأشياء. وبينما يكون الإنسان قادراً على التواصل بدونها، فالأفكار اللفظية والمكتوبة هى وسائله الأولى لتوصيل المعنى. الكلمات تكون مجردات بلا معنى حتى تحدد خبراتنا ما تعنيه الكلمات.

من المهام الملقة على عاتق الممثل مهمة أولية هى أن يتعهد خياله بالعناية والتهذيب، وأن يرعاه ويشجّعه. صحيح أنه من واجب المدرب أن يشرف على هذه الرعاية وهذا التهذيب لخيال الممثل المتدرب، لكن إنجاز المهمة يكون فى المقام الأول مسئولية الممثل. وإحدى الوسائل التى يلجأ إليها المدربون فى ورش تدريب الممثل لإثراء الخيال ورعايته هى قصص لحكايات أو بالأحرى، اختراع الحكايات واختلاقها. فإذا كان المدرس يلجأ مع أطفال المدارس إلى الحكايات المعروفة أو الموجودة فى كتب الأطفال، أو المتعلقة بالأساطير المتداولة، إلخ، فمدرب التمثيل يشجع الممثلين على ابتكار حكاياتهم، وستفصل ذلك فى الحديث عن التدريبات.

*أحلام اليقظة:* كما يخلق الأطفال أصدقاء أو أشقاء أو خصوصاً متخيلين، فالشخص الناضج يواجه هذه الظاهرة بما يسمى بـ "أحلام اليقظة". وقد قال ستانيسلافسكى إن على الممثل أن يتعلم كيف "يحلم" عن طريق استخدام خياله. ونستطيع أن نضيف هنا أن الممثل يحتاج أحياناً إلى أن ينفس فى نوع من أحلام اليقظة تأخذ شكل الحكاية التى تدور حول الشخصية التى يمثلها فى مرحلة ما

من حياتها . لكن أحلام يقظة الممثل يجب أن تكون موجهة، بمعنى أن يكون لها هدف قى، فهذا ما يميز الأحلام العادية من الأحلام الإبداعية. على سبيل المثال، فى تدريب على ابتكار حكاية، قد يستغرق الممثل فى تخيل أحداث وتفاصيل، بلا هدف واضح، ويترك الأفكار - ومن ثم العبارات - تتداعى فى استرسال لا يتوقف. إن هذا يؤدى، بالطبع، إلى حيرة المستمعين - وحيرته هو - بسبب افتقاد الوضوح والمصداقية.

والتخيل الخاص بقص حكايات عن الشخصية وحولها يرتبط طبعاً باستخدام تقنية الارتجال. وفى هذا الصدد يقول ستانسلافسكى: "إن الجمهور يأتى المسرح كى يسمع النص الداخلى، فيماكانه أن يقرأ النص فى البيت". إنه يشير إلى المعنى بين السطور. ولا شك أن تمارين الارتجال تساعد الممثل على "النش" فيما وراء السطور، ومن ثم تساعد على حفز الخيال ونموه. إن الاستخدام الواعى للخيال يجعل الممثل أكثر انتباهاً ويقظة للمالم من حوله، فوق خشبة المسرح وخارجها.

### (٣)

الخيال يمكن أن يسمح للممثل أن يفكر فى أى موضوع أو أية فكرة رئيسية، أو يطور أية فكرة، كما يمكن أن يساعده على فهم ماضى الشخصية ومستقبلها بإمداده بتفاصيل عادة لا يذكرها المؤلف. إن الخيال المدرب يكون محدداً ومنطقيًا، وهو يسمح للممثل أن ينفذ الأفعال بشكل غريزى وطبيعى. والخيال يكون حيويًا بشكل خاص لاستخدام تقنية تدريب مهمة، وهى تقنية الارتجال.

والارتجال يكون عبارة عن ابتكار حبكة أو قصة موجزة جدًا، واستخدامها في حوار، أو حديث فردي غير مخطط، ودون التدريب عليه. هذا التكنيك يكون مهمًا للممثلين للأسباب التالية:

١- أنه يساعد في العمل مع أفعال أو أحداث بسيطة، وتصوير شخصيات وانفعالات متنوعة أو متطورة أو حتى في طور النشوء.

٢- أنه يعمل على تطوير إبداعى للنص الداخلى.

٣- أنه يصلح كتكنيك لتنفيذ النص وتجسيده وتجسيد أدوار محددة عند افتقاد التلقائية والعفوية الأصلية للشخصية أو البيئة.

٤- أنه يستخدم كتكنيك يجبر الممثل على استخدام خياله في تطبيق عملي لمهاراته.

٥- أنه يوفر وسيلة لدمج وتكملة تقنيات الاسترخاء، والحركة، والتركيز، والوعى الحواسي، والانفعالات.

٦- أنه يسمح بالـ "شخصنة" [إعطاء شيء أو شخص صفات شخصية] بأسلوب مرن وفردى.

ورغم استخدام الصوت في الارتجال، فإن تعقيدات تمارين الصوت المسرحية لا تكون ضرورية للارتجال الناجح الذى يؤكد الـ "شخصنة". إن استخدام الصوت

لا بد أن يكون بطريقة طبيعية ومريحة بقدر الإمكان، فطاقات الممثل المبتدئ لا بد أن تكون مركزة على فعل وانفعال مسترخ وحر.

ولأهمية الارتجال في تدريب الممثل، وفي تنفيذ المروض أيضاً، نجد أنه في الآونة الأخيرة - بالتحديد في النصف الثاني من القرن العشرين - أن الارتجال قد تطور أيضاً إلى ابتكار عرض مسرحي شامل. وأوضح مثالين على ذلك هما "المسرح الحي" و"المسرح المفتوح"، والجماعات المختلفة التي ظهرت في الستينيات، وحاولت تطوير فن مميز يتطور فيه النص ويتكرر من خلال البروفات والعروض بدلاً من أن يكون - النص - نقطة انطلاق جوهرية للمرض.

كما أننا نجد كثيراً من المخرجين المعاصرين يستخدمون الارتجال كنشاط رئيس في البروفات الأولى. وأعني بذلك المخرجين الذين يحاولون الارتقاء بإبداع الممثل وحثه على استخدام خياله إلى أبعد مدى، ودفعه وتشجيعه على الاستكشاف المستمر لإمكانات الدور والشخصية والتصميم المبتكر لأنواع الأداء ونمط الحركات والأوضاع الجسمية المطلوبة، أي إننا لا نعني المخرجين الذين يصممون الأداء والحركة والتفاصيل مسبقاً. فبدلاً من اتباع الإرشادات المسرحية والحوار النصي وتوجيهات المخرج، يتم تشجيع الممثل على نبذ النص على الفور، ويرتجل كل مشهد مرة أو مرتين، ومن ثم عندما يعود إلى النص، سيتضح ثراء التفاصيل والأفعال الجانبية التي أمدتها الارتجال.

ومن طرائق الارتجال التي يتبعها الممثل هنا هو أن يحكى قصة المسرحية أو المشهد، أو حتى قصة الشخصية وما يجرى لها أو ما تحس به، إلى آخره. وربما يكون مفيداً أن يختلق قصة بعيدة عن المسرحية أو لا علاقة لها بالحدث الرئيس، لكنها يمكن أن تحدث لهذا النوع من الشخصيات، وفي هذا النوع من الأحداث.

#### (4)

ننتقل الآن إلى شرح مبسط لتقنية استخدام قص الحكايات وكيفية تطبيقها في تدريبات:

من الممكن أن نحدد خطوات الممثل/القاص في تعامله مع القصة التي سيحكها فيما يلي:

- عليه أولاً أن يقرأ ويقرأ ويقرأ.

- يلي ذلك أن يختار قصصاً يحبها، على أن تكون ملائمة للفصل، وذات بنية بسيطة، وتحوى قيمةً إيجابية.

- ثم يدرس خلفية الحكاية [الظروف المعطاة] .

- بعد ذلك عليه أن يختبر اختياره من ناحية ترقب رفود الأفعال - إيجابية وسلبية - من المتفرجين [الفصل] .

- ثم يعطى نفسه وقتاً كافياً كي يتدرب ويتدرب ويتدرب.
- ومن الشروط التي يجب على الممثل القاص أن يراعيها في قص حكايته:
- أن يفهم القصة، وربما يحفظها.
- أن يكون نفسه [أفضل جانب من نفسه].
- أن يركز على صوته وعلى الطاقة الصوتية.
- أن يحافظ على اتصال العيون ، ويساعد ذلك إيماءات الوجه واليدين والجسم.
- ربما يستخدم إكسسوارًا ، لكن ينبغي أن يكون ذلك نادرًا.
- أن يدرك أن هناك دائمًا مكانًا لمزيد من التفاصيل التي يمكن ارتجالها.
- أن يرسى حالة من الاسترخاء والتركيز والتنفس السليم.
- أن يضع في ذهنه أنه لا يجب أن يكون الهدف هو تسلية الفصل أو المدرس.
- .. أن يتدرب على التكلم جيدًا على المسرح؛ بمعنى أن ينمي مهارات صوتية معينة: استخدام درجة النغم أو طبقة الصوت، مدى جهازة الصوت، النبرة أو النغمة أو اللهجة، رنين الصوت وجَرمه، إلى آخره.

الشرط الأخير سيؤدى إلى خلق سمة أو خاصية صوتية يحتاج إليها الممثل/ القاص. وهنا تبرز أهمية تمارين الإلقاء: فالممثل/ القاص/ الملقى سيحتاج إلى استخدام انشاء الصوت وتغيير نغماته، وإلى التدريب على زيادة أو تقليل كثافته. كما أنه سيحتاج إلى عمل تمارين لتحديد درجة السرعة أو "التمبو"، وتمارين على التأكيد أو الإبراز، وعلى الوقفات القصيرة، وتمارين الإيقاع لخلق التنوع، واستخدام النطق الواضح، وبرز الصوت، وتقسيم العبارات، وتجنب الرتابة، وأيضاً تمارين على التدعيم الجسدى للألفاظ.

لكن من المهم أن تنبه هنا إلى أن مهارات الإلقاء أو التكلم (الإيقاع المتدفق أو الهادئ أو اللطيف والسلس - النطق السليم، الخاصية أو النوعية الصوتية الجيدة، والمرونة الصوتية الملائمة، والتوضيح الفعال للأفكار) تكون كلها عرضية أو طارئة بالنسبة إلى هذه العملية - قص الحكايات - الأكثر اتساعاً وهى إثراء خبرات الفرد.

من التدريبات التى يمكن أن يقوم بها الممثل: أن يقف الممثل ويطلب إلى أفراد الورشة أو الفصل أن يقترحوا أى شيء يرتجل حوله حكاية. قد يمرض عليه زميل شيئاً ما [خاتماً، ساعة، إلخ]، ويعطيها له، ويقبلها الممثل الذى يتولى الارتجال، ويفحصها بالتفصيل (يجب أن يكون الشيء غريباً تماماً عنه)، ويبدأ بتخيل تفاصيل معينة تتعلق بأصل الشيء وفصله: أين صنع ومن صنعه؟ ويتتبع الشيء فى رحلته حتى وصل إلى الشخص الذى تلقاه منه.

إنها حكاية، وقد تكون مشوقة، وهي ليست شخصية أو تتعلق بأى شخص، وإنما بشيء جامد كان لأشخاص دور فى إيجاده وصنعه وبيعه، وما إلى ذلك.

بعد ذلك، يستخدم الممثل معلوماته وملاحظاته حول الشخص الذى تلقى منه الشيء، بصرف النظر عن محدودية هذه المعلومات والملاحظات، ويتخيل تجربة انفعالية مكثفة تتضمن الشيء والشخص.

تمرين آخر يدور حول الاستجابة بقصص كرد فعل فوري لأسئلة أو مواقف مُرتجلة [بمعنى أنها تلقائية وغير معدة] . مثلاً: قد يقول المتدرب إن الطبيب أخبره أنه مصاب بمرض خطير، وليس أمامه سوى ثلاثة أسابيع يعيشها . على الممثل هنا أن يستجيب بسرد تفاصيل ما سيفعله فى هذه المدة.

أو ربما يسأل أحدهم: "لو أن بإمكانك أن تصبح أى شخص فى العالم - فى الماضى أو الحاضر أو فى المستقبل - فمن تود أن تكونه؟". قد تكون الاستجابة هنا قصة شخص متخيل يود الممثل أن يكونه، أو شخص حقيقى، وسرد أفعاله [البطولية أو الإجرامية] ، إلى آخره.

إن الأمثلة فى هذا الصدد تكون كثيرة، وتعتمد على نوع ورشة التدريب، والمنهج الذى تتبعه، والهدف الذى ترمى إليه، إلى آخر هذه العوامل. كما أنها ستعتمد على مدى اتساع خبرة المدرب، وأيضاً على مدى استجابة المتدربين. ومن المهم أن نذكر هنا أنه يجب على المدرب أن يشجع أعضاء الورشة - أو الفصل الدراسى - أن يدلوا باقتراحاتهم ببعضهم إلى بعض، ففى ذلك أيضاً أعمال للخيال وإثراء لمنصر الارتجال لديهم ولدى من ينفذ هذه الاقتراحات.

من الاقتراحات التي يمكن تقديمها: وصف صوت غريب ينبعث من غرفة مجاورة، رسالة تأنيك، معلومة مفاجئة عن شخص حبيب وموثوق به [زوج، أب]، اكتشاف خيانة زوجية، قرار بفصلك، قرار طلاق، .. وما إلى ذلك.

إن مادة قص الحكايات هي الكلمات، والأصوات، وأنماط اللغة. والأدوات هي الصوت البشري، والوجه واليدين. وما ينتج من ذلك، كله يكون خلق خبرة إنسانية مشاركة مبنية على الكلمات والخيال. وقص الحكايات يُعد تدريباً للعقل، فهذا الأسلوب يعمل على إثراء تجربة الطالب/ الممثل عن طريق وضعه في حالة تحدٍ. ويمكن التحدي أن يتخذ شكل قطعة صعبة - مبتكرة أو مؤلفة - تثير خياله، وترقى بتفكيره، وتحفز دوافعه نحو مواجهة التحدي.

ولا بد أن نشير هنا إلى حقيقة مهمة، وهي أن التدريبات في ذاتها ليست الهدف، حيث يمكن الطالب أن يؤديها في منزله، لذا لا بد للمدرب أو المدرس أن يوجه التدريب إلى ما يفيد الممثل/ الطالب في اكتساب التفاتية والمرونة. فالمدرّب أو المدرس يلعب دوراً كبيراً في محور الروتين التقليدي، فواجبه الأساسي هو تدمير الكليشه لدى الطالب. إن التعبير - سواء التعبير اللفظي أو الجسدي - ليس بحاجة إلى تصنع، فإحدى قدرات الإنسان الأساسية هي القدرة على التفكير والتجربة والتعبير، وعلى المدرب أن يساعد المتدربين على الوعي بذلك حتى يصلوا إلى إلغاء التصنع.

## تنويحات:

- من الممكن أن يطلب المدرب فجأة إلى المتدرب أن يتوقف عن قص الحكاية، ويبدأ في تمثيل "مونولوج" من أية مسرحية [يكون قد حفظه قبلاً] مع استخدام نبرة وأسلوب الحكاية في تمثيل هذا المونولوج!
- يحكى طالب متدرب مشهداً يتخيله، وتقوم المجموعة بتجسيده. ويتم ذلك بأن يسرد الطالب قصة المشهد أو تفاصيله، ويقوم أفراد المجموعة بتجسيد ما يقوله عن طريق التعبير الصامت. ومن الممكن أيضاً أن يحكى قصة معروفة، ويقومون هم بتنفيذها.
- قص حكاية عن طريق التمثيل الصامت: يقوم الممثل بمرض صامت يوضح فهمه لشخصية ما وتطورها عن طريق الحركة أو الوقفة أو ملامح الوجه التي تساعد على إبراز العمر، أو الحالات النفسية، إلى آخره).
- يوجه الطلبة أسئلة عن تفاصيل حياة الشخصية، ويتواصل التمرين مثل لعبة جادة حتى تتضح تفاصيل الحكاية.
- بعد ذلك يقوم متدرب آخر بسرد الحكاية بمعاراته هو!
- ربما تتشكل "حكاية" من ردود أفعال أفراد المجموعة تجاه حكاية ما.
- استخدام الأقمعة: قد يستخدم المتدرب قناعاً "حيادياً" يمثل كل إنسان.

ويبدأ فى ارتجال ما يوحى به هذا القناع له [ قد يرتجل خواطر أو حكاية].

- يكرر متدرب الحكاية نفسها التى سردها آخر، ويغير فى بعض تفاصيلها، أو يحكيها من وجهة نظر أخرى، أو قد يضيف إليها تفاصيل أخرى، وما إلى ذلك.

- من الممكن استخدام الموسيقى أثناء سرد الحكاية، بل ربما يبدأ التدريب بها، مع بعض الحركات البليطة.

- تنوع مهم: الحكايات جماعية، من الممكن أن تبدأ الحكاية الجماعية عن طريق أسئلة وأجوبة. وربما يتم قص حكاية حوارية، بافتراض أن يكون هدف الحوار [الكلمات والمباراة] هو دفع الحدث إلى الأمام.

بالنسبة إلى التنوع الأخير يقول شايفين: كل واحد منا يأخذ دوره فى قص حكاية للآخرين، وبعد الحكاية نحاول أن نجد الرموز. ويمكن الممثل أن يكون متحيزاً كما يريد، مع أية شخصية فى القصة أو ضدها. ويتم صنع القصة من كلمات، وأصوات، وحركات، ولحظات صمت. راوى القصة يريد أن يجعل المستمع يتصل بالنقاط نفسها كما فعل هو - أن يرى من وجهة النظر الذاتية نفسها".

ويقول أيضاً: "إن إغراء تمثيل الـ "كليشيه" [الصيغة النمطية المبتذلة بالتكرار الممجوج] يكون موجوداً وحاضراً على الدوام". وإحدى وسائل القضاء على هذا الإغراء تكون باشتراك مجموعة من المتدربين فى قص حكاية. ومن الممكن، فى

مرحلة تالية من التدريب، أن يقوم الممثلون بتمثيلها، لكن لا بد من معرفة معلومات كافية عن التمهيد للحدث، وعن طريقة تقديم الشخصيات.

ومن الطبيعي أنه سيكون هناك حاجة إلى استخدام الخيال حتى يمكن ابتكار الحدث أو تكملته أو تطويره. إن القصص الجماعية له أثر كبير في خروج الممثل عن المألوف والمتكرر والمبتذل، فهو يساعد على النظر إلى الشخصية التي يمثلها من زاوية مختلفة، ربما تكون هي الزاوية الصحيحة. كما أنه سيساعده على ارتياد آفاق جديدة في الأداء التلقائي القائم على معاشرة صادقة للحكاية ولجوانب شخصياتها.

## (5)

من الضروري - في نهاية هذه الدراسة - تقديم عرض موجز لجهود شايبين التي بذلها من خلال عمله في "المسرح المفتوح":

تأسس "المسرح المفتوح" في النصف الأول من عام ١٩٦٣، وهدف شايبين منه إلى مساعدة الممثلين في الماد غير الواقعية، وقد تأثر بنولا شيلتون وبمنهج ستانيسلافسكي، وبدأ دراساته حول عملية "الصوت والحركة". وكانت ابتكاراته في مجال استجابات الحركة العلية - الحسية فعالة في كسر الروابط التقليدية بين الأشكال الفنية والقواعد الجامدة للتمثيل والمروض الطبيعية والتعبيرية العاطفية.

وفى بداية عمله كممثل اهتم شايبكين ببريخت وكتاب العبث، ثم تحول فى منتصف الستينيات إلى مجالات استكشافية فى الأدب الطليعى، والذى تطلب تقنيات تمثيل جديدة. وكانت القوة الدافعة الرئيسة للمسرحيات الطليعية هى استخدام يوشى بالتناقض للبساطة والوضوح لمسرحة التعقيد والارتباك والاضطراب! كيف يمكن الممثل/ المؤدى أن يجعل ما هو مرتبك وفوضوى ومشوش بسيطاً وواضحاً من الناحية المرئية للجمهور ، ومن ثم يعطيه القوة الدافعة الضرورية للمشاركة فى تطور مدركات مماثلة؟ كانت إجابة شايبكين هى تطوير تقنيات ارتجال نافذة بصورة عميقة.

وَجَّه شايبكين الممثلين نحو اكتشاف حُدُوسهم هم وبِدْهيتهم هم، وأيضاً اكتشاف بعمدهم الداخلى. وكان أن اكتشف ممثلو شايبكين حياتهم الداخلية (الشبيهة بشكل ما لخلق النص الداخلى، عدا أنه لا يتم التلطف به). وتعلم شايبكين أنه من النادر تجسيد الانفعالات الداخلية بصورة خارجية. كان يعرف، فى الواقع، أن السلوك الخارجى يتناقض ويتعارض غالباً مع الشعور الداخلى. (فى مسرحية مقابلة لجان-كلود فان إيتالى، يتحدث السياسى بشكل واقعى على الناس ، فى حين يتحدثون هم بالأصوات والحركات عاكسين بذلك الأحاسيس الداخلية لفعلهم الخارجى الأولى).

كما استخدم شايبكين كذلك كثيراً من تقنيات الألعاب المسرحية. إن البنية البسيطة للألعاب تساعد الممثلين على تحرير أنفسهم من الاعتماد الزائد على

تقنيات ستانيسلافسكى. الألعاب تساعد الممثلين على استخدام أجسامهم، وملكاتهم الابتكارية، وخبراتهم الحواسية في تمارين موجهة (مثل، المشى في المساحة، صياغة الأشياء أو تشكيلها ، الصور العاكسة، استكشاف الأجزاء المتداخلة لألة، واستكشاف الآلات هو مساعد مهم في دراسة وفحص الأدوات الاجتماعية في المجتمع - حيث إن الآلات تكون تمثيلاً أو تشابهاً جزئياً ، فأجزاء الآلة المختلفة تكون تمثيلاً للأشخاص الذى يشكلون المجتمع).

وفى بحثه فى "الديناميكية الجماعية أو "المجتمعية"، تأثر شايبكين أيضاً - كما يقول هو - بعمله مع "المسرح الحى"، وقبل كل شيء بجروتوفسكى وممثل المسرح البولندى". وقد قدم شايبكين تدريبات فى التنفس والتحدث معاً، فى بداية وتوقف فى تساوق وانسجام، وفى ثقة الواحد بالآخر (يخلق "دائرة الثقة" مثلاً)، وفى القيادة الجماعية والموسيقية، وفى التناغم الوترى (كل الممثلين يستثشقون ويهممون فى تساوق وانسجام لتأكيد الهوية الجماعية).

وقد أدى البحث الارتجالى إلى دراسة "الأشخاص الكاملين" الذين يكون سلوكهم الاجتماعى قابلاً للتنبؤ، وفاقدًا للبريق أو النكهة. كان ممثلو شايبكين يصبحون حماسيين لفكرة كونهم أحياء فى العالم ولإمكانات التواصل واحتمالاته من خلال السلوك غير اللفظى. كان عمل شايبكين يهاجم المحرمات الاجتماعية والصراعات الاجتماعية. وقد تطورت الارتجالات لتصبح مشاهد قصيرة بلا بناء لكن مبنية على التهكم والسخرية السياسية والاجتماعية.

فى ١٩٦٤-١٩٦٥، شرع "المسرح المفتوح" فى إتقان تقنيات العرض. كانت تمارين البدء والتوقف ومفهوم التحول تقوم بإحكام الانضباط (بمعنى، ارتجال تعاكس الأدوار أو الأماكن، التغير من بشرى إلى غير بشرى، تغير الأساليب، أو السطور أو النصوص، أو الحوار القصير). وتطور من كل هذا مسرحية كتبت بالتعاون بين ميجان تيرى و"المسرح المفتوح" باسم "غزو ورواح" *Comings and Goings*.

مكاسب أخرى حققتها فرقة شايكين عندما زار جروتوفسكى الولايات المتحدة، حيث أمدهم بتحكم وسيطرة فنية جديدة من خلال تمارين فى السعى وراء الخصوصية الروحانية، وفى تجربة الانفعال جسدياً، وفى مشاركة المساحة مع "شريك-فى-أمان" (انظر كتابه "نحو مسرح فقير" لتمرين حول "القطعة"، "البرج الكبير"، "البرج الصغير"، "شقلابات" [حركات بهلوانية يقلب فيها المرمى عَقْبِهِ فوق رأسه] أو "انقلابات تامة [فى الراى مثلاً]"، وهكذا).

وتحت قيادة لى وورلى، سعى "المسرح المفتوح" وراء إلى مزيد من الابتكارات من خلال عمل غير عادى مع الأفعنة. وكانت النتيجة الجهد التعاونى الأخير للفرقة لمخرج جاك ليفى ومؤلف المسرحيات جان-كلود فان إيتالى - مسرحية أخاذة ومذهلة تدمى "الأفعى".

قدم "المسرح المفتوح" عرضه الأخير فى سانتا باربارا فى كاليفورنيا. وصرح شايكين فى ختام الجولة: "بشكل حسمى شعرنا أن الوقت قد حان لأن ننحلّ وننشئت. لم يعد يمكننا أن ننقل ونتقدم دون أن نصبح مؤسسة...". لقد أثبتت الشرعية التى أرادها شايكين وفرقته للمشهد المسرحى الأمريكى أنها بلا قيمة

فى توسيع مفهوم ما ينبغى أن يكون عليه المسرح، وفى إعادة - تأسيس تجربة داخلية أوسع وأعمق (متصلة بما هو خفى ومُلفَز وغامض، ومقدس).

ربما كان إسهام "المسرح المفتوح" الرئيس هو إمداد مؤلف المسرحيات بدور جديد، أن يعمل كعضو فى فرقة تمثيل تكون مشتركة بشكل جماعى فى خلق مسرحية. وقد ساعد مؤلفون مثل إيتالى وثيرى فى تصميم مفهوم جديد للكتابة المسرحية بملائمة الكلمات مع دوافع الممثل (فى تعارض مع إملاء تلك الدوافع). الممثلون يصبحون مفسرين أو مترجمين للرؤية الجماعية لفرقة معينة.

على أية حال، لم تكن مجموعة شايفين الوحدة المتجانسة الوحيدة التى تقدم مسرحاً متطرفاً أو ملقسياً فى الستينيات، لكنها كانت أكثر أداة مؤثرة فى توضيح عملى لفكرة أن الفرقة الأمريكية المتجانسة ("إنسامبل") كان يمكن أن تكون مسرحاً فقيراً (بالمعنى الجروتوفسكى)، ومسرحاً مقدساً (بمعنى بيتر برونك).

إنى أدمو القارئ، من خلال قراءة هذا الكتاب، إلى الاستمتاع بما يحويه عن هذه التجربة الفريدة ، التى مر عليها أكثر من أربعة عقود، والتى - مع ذلك - ما زالت تحدث تأثيراً حتى الآن فى مختلف التجارب المسرحية التى تتم فى العالم الغربى.

د. سامى صلاح

سبتمبر ٢٠٠٥

## مقدمة المؤلف Foreword

قد يبدو أن علاقة بعض [الفقرات] التالية بالتمثيل أو بالمسرح علاقة سطحية، وقد يكون السبب في ذلك، بالنسبة إلىّ، هو أنه لا يوجد عمل مسرحي، أو روائي أو فيلم لا يحمل معه مجموعته الخاصة به من الافتراضات بشأن الأشخاص، وبشأن المعنى، وغالبًا بشأن الواقع السياسي. إن الأسئلة التي أ طرحها مع القارئ، ومع نفسي، والتي لها علاقة بالتمثيل، والأقنعة، وبالحضور، والعرض، هي الأسئلة التي صنعت وشكلت عملي. لقد تعلمت، مع كل مرحلة جديدة من تدريبي وتجربتي، أن دراسة المسرح أو الحديث عنه معناه أن تواجه افتراضات وراء تلك التي أتمكن من رؤيتها في البداية.

لقد قادني عملي داخل إطار "المسرح المفتوح" إلى الاتصال بكثير من الأشخاص ذوي الموهبة الكبيرة والأفكار العظيمة التي غيرت حياتي وتفكيرى. فعندما تلاقيت مع مسرحيات بريخت و"تصادمت" مع نظرياته، بدأت أتعلم بصورة فعّالة أن أضع الشخصية داخل السياق الاجتماعي، كما تعلمت الفائدة الكامنة والممكنة في المسرح، والتي لم أكن قد بدأت في تخيلها حتى وقتها. ومع جوديث مالينا وجولييان بيك، أصحاب "المسرح الحي"، تعلمت بطريقة جديدة شيئًا يتعلق بتأثير أنواع السجن التي يمانئها الناس. ومساء أكانا (مالينا وبيك) يمثلان للجمهور باعتباره عدوًا أو متعاونًا، فقد كانت حماستهما التي لا تقصّب تبين درجة من الشجاعة ظلت غير متأثرة بما يجرى في (العالم الخارجى). إن صداقتهم أثرتني.

ومن خلال بيتر بروك<sup>(١)</sup> رأيت عبقرية إخراجية مقترنة بذكاء وموهبة مُفترطين. وقد عملنا معاً في اتجاهات أو نواح غير مهمة، وتحدثنا معاً.

في أثناء العمل في فيلم روبرت فرانك (Robert Frank)، *أنا وأخي Me and My Brother*، قضيت وقتاً طويلاً مع جوليوس أورلوفسكى (Julius Orlovsky)، الذى بنيت الشخصية التى أمثلها على تجربته. كان قد تم تشخيصه بمرض الفصام وهو فى سن الثامنة عشرة، وما حدث هو أنه انسحب من عالم المنطق المتراپط. وقد قضى ثلاثة عشر عاماً فى إحدى مصحاتنا العقلية الحديثة. وأطلق سراح جوليوس أخيراً، وبقينا معاً لأيام كثيرة. وتعلمت من جوليوس أشياء عن التمثيل وعن الشخصية بقدر ما تعلمته من أية تجربة منفردة مررت بها.

وتعلمت الكثير من "مسرح الخبز والدمية"<sup>(٢)</sup> [الذى أسسه] بيتر شومان، هذه الفرقة - فى نيويورك كلها - التى تركت فى نفسى أكبر الأثر. إن بيتر بيتكر مخلوقاته من خشب وقماش، ويحركها هنا وهناك مستخدماً لفة وتمبيرات أخلاقية ومسرحية، وهو يشبه فى ذلك بدرجة كبيرة القس الذى يستخدم الأمثال والحكايات الرمزية فى موعظته. لقد اكتشف شكلاً خاصاً، وخلق معه أشياء لم تكن موجودة من قبل.

ومع بيجى جرولوفسكى<sup>(٣)</sup> عرفت شاعر المسرح الذى غرس فى التمثيل معنى إنسانياً عميقاً. لقد أثر فى إلهامه وأفكاره الموحية وإخلاصه الدوب، كما أثر فى آخرين كثيرين. إن صداقتى وتقديرى له قد تحولاً من نزوع حاد إلى الشك

إلى أخوة عميقة. ومع ذلك، فأنا وهو نمضى فى اتجاهين مختلفين. ومثل هؤلاء الأشخاص الذين أعجبت بهم كثيراً، فعله وحياته يتحركان ويتداخلان، لا يتجمدان أبداً. إنه يعيش ويعمل من خلال استعارات مجازية تنطلق من أدلة ذاتية بعيدة الغور.

ومن داخل "المسرح المفتوح" نفسه، كان من الممكن أحياناً أن انضم مع آخرين فى جهد مشترك يكون كثيفاً، إلى درجة أننى فى نهاية المشروع لم أكن قادراً على تمييز الجزء الذى كان من صنعى عن الجزء الذى صنعه شخص آخر. الشيء الوحيد الذى كنت أعرفه هو أنه لا أحد منا كان فى المكان الذى بدأ منه. إننا نجد فى هذه الفرقة: باى بيرى (Bay Berry)، وبول زيمت (Paul Zimet)، وتينا شيبارد (Tina Shepard)، وبيتر مالونى (Peter Maloney)، وروبرت سكلار (Robert Sklar)، وجان-كلود فان إيتالى، وسيدنى شوبيرت والتر (Sidney Schubert Walter)، وجويس آرون (Joyce Aaron)، وشقيقتى شامى شايكين (Shami Chaikin)، وريتشارد بيزلى (Richard Peaslee)، وستان والدين (Stan Walden)، وميجان تيرى (Megan Terry)، ولى وورلى (Lee Worley) وسوزان يانكويتز (Susan Yankowitz)

بالنسبة إلى، تُعد الكتابة عملاً صعباً ومصطنعاً. لماذا يقول شخص ما شيئاً معيناً بدلاً من شيء آخر؟ لماذا ألتزم على الورق بهذه الأفكار وليس بغيرها؟ أنا لا أفهم. ومع ذلك، فقد كتبت، على مدى الأعوام القليلة الماضية، بعض الخواطر والحواشى والأفكار عن عملى وعن نفسى، وعن "المسرح المفتوح". فما بين يديك إذن هو ملاحظات وتعليقات نبعث من مستويات متعددة من ذاتى. اللغة الوحيدة

التي أعرف كيف أتكلم بها هي الإنجليزية، مع أنى كنت أشعر دائماً أنها ليست لغتي الحقيقية. وحتى أجد لغة أخرى، فسأقتع بها هو موجود (أو سأجعلها تقى بالفرض).

عندما راجعت ما كتبت، شعرت أنى محاصر فى القواعد النحوية التى تقول إن "هو أو من" ينبغى أن تستخدم لتدلّ إما على امرأة وإما على رجل<sup>(٥)</sup>، وأنا لا يمكنى أن أفكر كيف أعيد اختراع الشكل النحوى من أجل تلك الملاحظات والحواشى، لكن على أية حال، ينبغى أن أقول هنا إنى أعنى كلاً من المرأة والرجل عندما أكتب "الممثل".

إن تأليف معظم الكتب يكون عملاً منفرداً، معه يصل المؤلف إلى مكان ما من داخل ذاته، ويختلق أشياء بنفسه. هذا الكتاب لم يتم بهذه الطريقة؛ بل كان تماوياً بين ريا جاييزنر (Rhea Gaisner)، ودبليو. إى. ر. لا هارج (W.E.R. La Farge)، تونى كلارك (Tony Clark)، وأنا. وقد بدأت ريا هى تجميع المادة فى صيف ١٩٦٩، وقمنا أنا ودبليو. إى. ر. معاً بتوسيع تلك الملاحظات الخام الأولى، وخلال صيف ١٩٧٠ تكرم متلوعاً بقولية المادة وجمعها وورصها وترتيبها. وفى أثناء هذه المراحل - وخاصة فى التشكيل الأخير للعمل - كان تونى كلارك معي، وقد أدت آراؤه وأحكامه وإقتاعه المتأثر إلى جعل الكتاب ممكناً.

(١)

## ملاحظات على المحتوى:

هناك عالم آخر، وهو موجود في هذا العالم.

— بول إيلوار (Paul Eluard)

معظم الأشخاص الذين عرفتهم، والذين يهتمون بصورة جدية بالمرح، في الواقع لا يحبونه كثيرًا. هناك موقفان : موقف يتم تمثيله على خشبة المسرح (المسرحية)، وموقف يكون فيه المرء في المسرح بالفعل. إنها العلاقة بين الممثلين والجمهور. إنه ذلك الموقف الحى الذى يكون متفردًا للمسرح، والدوافع (إلى إيجاد) مسرح جديد أكثر انفتاحًا تريد أن تبين ذلك.

إننى عندما أذهب إلى أقصى المدينة وأشاهد مسرحية في برودواى، فإننى أذهب لأرى في المقام الأول القائمين بإرشاد المشاهدين إلى مقاعدهم، ولأرى شباك التذاكر، وبيئة المسرح المادية. هذا الموقف قد أصبح أكثر حضورًا من الموقف الذى يُمثل على خشبة المسرح.

إن متعة المسرح تأتي من خلال الاكتشاف والقدرة على الاكتشاف. وما يقيد الاكتشافات التى يمكن الشخص أن يقوم بها هي الفكرة أو الصورة التى يملكها عن نفسه. وهذه الصورة يمكن أن تأتي من خلال استثماره لشهرته، ومن خلال تورطه في إبداء الاستحسان (أى الموافقة) أو الاستكار (أى الرفض)، أو من

خلال مشاعر الحنين إلى مكان أو ماض ما، والتي تكون نابعة من رغبته في تكرار اكتشافاته الأولى. على أية حال، عندما تثبت صورته، فإنها تقيد وتمنعه من الاتجاه إلى مزيد من الاكتشافات.

التمثيل يكون إظهارًا للذات، سواء مع فتاع أو تكرر<sup>(٥)</sup> أو بدونه. ولأننا نعيش على مستوى يقل بشكل حاد عما يمكن أن نتخيله، فالتمثيل يمثل وعدًا بتقديم تعبير ديناميكي أو فعال للحياة المكثفة. إنه يعتبر طريقة للإدلاء بشهادة تتعلق بما شهدناه، إنه إعلان عما نعرفه، وما يمكننا أن نتخيله. فأحد الممثلين ممبر في تمثيله عن ذاته، ولا يمس أى شيء خارج ذاته. وممثل آخر، في تعبيره عن ذاته، يمس مناطق من الكينونة يمكن أى شخص أن يتعرفها بصورة كامنة.

هناك ممثلون يكون اهتمامهم الرئيس في الدخول إلى مجال المسرح هو السعى وراء نوع من الإطراء. هذا النوع من السعى يجعل الممثل، والمسرح نفسه من خلاله، دون حصانة، أو يجعلهما عرضة لحساسية السوق. لقد أصبح التمثيل التقليدي في أمريكا مزيجًا من هذا النوع من "الإحساس" المركب ومن الوجدانية أو العاطفية التي يتسم بها استعراض "الرابع من يوليو" Fourth of July<sup>(٦)</sup>، وموسيقى الـ "موزاك" Muzak<sup>(٧)</sup>، وطقوس الكنيسة، والحملات السياسية. وفقًا للتقاليد: يستدعى الممثل حزنه، أو غضبه، أو حماسه ويضخ الهواء فيه كي يغدّي ويُبقي على انهماكه في ذاته، والذي يؤخذ على أنه اهتمام بمادته. إن عيني هذا الممثل تنظران دائمًا بشكل خفي إلى رأسه. إنه يكون مثل المغنى الذى يتأثر بصوته.

هدفى هو أن أصنع من الصور الانطباعية أحداثاً مسرحية، بادئاً ببساطة بتلك الصور التى لها معنى بالنسبة إلى وإلى من عاونونى، وفى الوقت نفسه يكون هدفى أن أتخلى عن مسرح النقاد، وعن شباك التذاكر، والجانب التجارى للمسرح، والجمهور المكيف حسب حالة معينة أو وضع معين.

إن الناقد يهضم أو يلخص التجربة ثم يسلمها إلى المتفرج كى يصدق على النتيجة التى توصل إليها. والمتفرج، المكيف على أن يقال له ماذا يرى، يرى ما يقال له، أو يقوم بتصحيح الناقد، لكنه فى كل حال يرى ما يراه فى علاقته باستجابة الناقد. ولسوء الحظ، لا شيء من ذلك له علاقة بالعمل الحقيقى للفنان.

### مواقف أو حالات Situations

عندما نكتشف أو نتعلم التمثيل فذلك يكون - معظم الوقت - فى علاقته بالمواقف أو الحالات. إننا، فى مدارس التمثيل الاحترافى، نقوم بتمثيل مواقف أو حالات العلاقات الغرامية الثلاثية، ومواقف أو حالات رجال الأعمال وأسرههم وهم يتجهون نحو الإفلاس؛ و[مواقف أو حالات] الممثلات المتقدمات فى السن، والأشخاص المحاصرين فى الضجر، إلخ. وفى حياتنا نحن، نكون كلنا مشتركين فى مواقف، وغالباً ما نطابق أنفسنا بأنفسنا وفقاً للحالات أو المواقف التى نجد أنفسنا فيها. لو أنك انتقلت إلى مدينة غريبة، حيث لا يكون لك اهتمام خاص بما يجرى فيها، فلن يمر وقت طويل قبل أن تصبح مشتركاً ومنهمكاً فى الأحداث

الجارية وفي مصائر من هم حولك. والشيء نفسه ينطبق على أنواع أخرى من الحالات أو المواقف، أو وظائف جديدة، أو أصدقاء جدد. إن المواقف تملؤنا مثل كهوف، وتصبح الجدران والأسقف لاهتماماتنا.

ليس هناك اتجاه واحد في المسرح اليوم. "المسرح الحي"، ومسرح الخبز والدمية" لبيتر شومان، و"البرلينر إنسامبل"، ومسرح العمل البولندي" ليجي جروتوفسكى، ومسرح جوان ليتلود<sup>(٨)</sup> - كلها [فرق] تختلف بعضها عن بعض في التقييم الجمالية، وتختلف، بشكل حاد ومتطرف، في علاقة عملها بحيوات مهدها.

القانون لن يجعل البشر أحرارًا أبدًا؛ إنهم البشر الذين يكون عليهم أن يجعلوا القانون حراً. إن عشاق القانون والنظام هم الذين ينفذون القانون عندما تخالفه الحكومة.

— ثورو<sup>(٩)</sup>

#### افتراضات حول التمثيل Assumptions on Acting

إن سياق المؤدين - هذا العالم الذى تحتويه المسرحية - يكون مختلفاً من مسرحية إلى أخرى. فكل كاتب يطرح مستوى آخر، وحتى داخل أعمال الكاتب الواحد قد تكون هذه العوالم مختلفة تماماً. والممثل، بصرف النظر عن الكيفية

التي يكون مستعداً بها في عالم واحد، قد لا يكون لديه الامتعداد التام حين يتعامل مع عالم آخر. لا بد له أن يدخل في كل عالم بلا معرفة مسبقة لكي يكتشفه. الممثل الذي يكون مستعداً لأن يمثل في القديسة جون لشو<sup>(١٠)</sup> لا يكاد يصلح للتمثيل في القديسة جون حفاظاً على المشية Saint Joan of the Stockyards لبريخت أكثر من الممثل الذي لم يتم ولم يستعد بالتحضير لعمل شو. كل مسرحية تتطلب بداية جديدة تماماً. لا يمكن الممثل أن يتقدم بدون تقمص empathy صراع الكاتب، ولا دون وعي بصراع الشخصية التي سيلعبها.

التكنيك هو وسيلة لتحرير الفنان. والتكنيك الذي يحتاج إليه ممثل لتمثيل كوميديا عائلياً لا فائدة له بالنسبة إلى ممثل تتركز اهتماماته في التمثيل في مسرح سياسي أو "مسرح الأحلام". إن أداة الممثل هي ذاته، لكن استخدامه لذاته يتأثر بكل الأشياء التي تؤثر في عقله وجسده - ملاحظاته، صراعاته، كوابيسه، سجنه، وأنماطه أو نماذجه — كما تقوم بتبليغه هو نفسه كمواطن ينتمي إلى زمنه ومجتمعه.

هناك طريقتان للممثل يلاحظ بهما إنجازاته:

(١) يمكنه أن يقارن الإنجازات الحالية مع إنجازات الماضي.

(٢) يمكنه أن يقارن نفسه بالآخرين.

ينبغي للممثل أن يجهد لكي يكون حياً تجاه كل ما يمكنه أن يتخيل أنه محتمل. إن ممثلاً كهذا يتم تكوينه عن طريق حافز تجاه وحدة داخلية، وأيضاً

عن طريق أكثر اتصال حميمى يقوم به خارج ذاته. حين نقوم نحن، كمثلين، بالأداء/العرض، نكون نحن كأشخاص حاضرين أيضاً، ويكون العرض شهادة على ذواتنا. كل دور، كل عمل، وكل عرض/أداء يقوم بتغييرنا كأشخاص. إن الممثل لا يبدأ بإجابات عن العيش - بل يبدأ بأسئلة بلا كلمات حول التجربة. فيما بعد، ومع تقدم الممثل فى عملية التحضير للدور، يبدأ فى التحول . ومع توجيهه لراحل عمله المختلفة يعيد الممثل خلق نفسه.

لا شيء أقل من ذلك.

أنا لا أعنى بهذا أنه لا يوجد فرق بين العرض على خشبة المسرح والحياة؛ بل أعنى أنهما مرتبطان بشكل تام، فالممثل يستقى من المصدر نفسه الذى يستقى منه "الشخص" الذى هو الممثل.

فى فترات سابقة كان التمثيل يعنى ببساطة وضع قناع أو تنكر. وعندما تخلع القناع أو تزيل التنكر، فسيكون هناك الوجه القديم تحته. والآن يكون الأمر واضحاً: إن إرتداء القناع أو القيام بالتنكر يغير الشخص. وحين يخلع القناع أو يزيل التنكر، فإن وجهه يصبح متغيراً عما كان قبل التنكر. العرض المسرحى يزود تمثيلية الحياة نفسها بالخبرات، كما أنه يستقى أيضاً خبرات من الحياة نفسها.



عرض "فلتظل حبيسًا بإحكام في مكان بارد وجاف"

*(1965) Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place*

من اليسار: جيم باريوز (Jim Arbosa)، رون فاير (Ron Faber)، وجوزيف شايفين (Joseph Shalvin).



عندما يُطلق الممثل صوتاً ملفوظاً في تمرين ما، من أين يجتذب الطاقة؟ من الاهتمام بأن يفعل ما طلب منه المدرس؟ من الاهتمام بأن يفعل ما هو "صالح" له؟

عندما يستجيب الممثل لثُثير متخيل، فإنه هو نفسه يختار ويشكل هذا الثُثير. إن لديه إمكانية للقيام بإتصال عميق مع هذا الثُثير، حيث إنه قد يُختار بصورة شخصية. هذا الاتصال يولد الطاقة من أجل استخدام الممثل. إنه -على مستوى ما أو آخر - يمدّ الطاقة من خلال دوافعه الداخلية، وتداعيات المعاني لديه، هذا الجزء من الحياة المعيش مسبقاً.

من أى جزء من ذاته ينتزع تلك التداعيات وهو يمثل؟ هل يجتذب من معلومات وأفكار عن الشخصية، وعن الجمهور، وعن صورته الذاتية؟ هل يستل من "الذاكرة الجسدية"؟ هل يشق دافعه أو حافزه من وعى محرر أو من الوعي نفسه الذى يعتقد أنه يكون ضرورياً لأمنه الشخصى اليومى؟ هل يستقيه من مصدر إنسانى عادى أو من "أنا" أو "ذات" برجوازية معاصرة؟

#### الممثل يقدم تقريراً The Actor Makes a Report

من أى جزء من ذاته يقدم الممثل تقريره.

تخيل منزلاً يحترق:

١- أنت تعيش في منزل تشتعل فيه النيران. حتى ملابسك قد احترقت بصورة طفيفة هي أثناء جريك مبدئياً عن المنزل المحترق.

٢- أنت الجار الذى قد تشتعل النار فى منزله أيضاً.

٣- أنت أحد المارة الذى يشهد النار من خلال رؤية شخص ما وهو يجرى من المبنى وملابسه ما زالت مشتعلة فيها النار.

٤- أنت صحفى أرسل لجمع معلومات عن المنزل الذى يحترق.

٥- أنت تنصت إلى تقرير فى الراديو، وهو عبارة عن الرواية التى يسردها الصحفي الذى غطى قصة المنزل المحترق.

إن الممثل يكون قادراً على أن يعالج فى نفسه فزعاً أو روعاً كَوْنِيّاً يكون كبيراً إلى أبعد حدّ، كبيراً بالقدر الذى تكون عليه حياته. وهو قادر على أن ينتقل من هذا الفزع إلى بهجة تكون عذبة إلى درجة أنها تكون بلا حدود. ما لا يجب على الممثل أن يفعله هو أن يلتصق بأية حالة أو ظرف داخلى على أساس أنه على وجه التقريب إنسانى ومسرحى على وجه التقريب ... وجذاب على وجه التقريب. عندئذ فقط سيكون لدى الممثل مدخل مباشر إلى الحياة التى تتحرك داخله، والتى تكون حرة مثلها فى ذلك مثل تنفسه. ومثل تنفسه، فإنه لا يتسبب فى حدوثها. هو لا يحتويها وهى لا تحتويه. "الفعل" يكون توازناً بين التحكم والتسليم، بين السيطرة والإستسلام.

إن الممثل يمر فى أثناء المرض/الداء بتجربة جدلية بين الكبح والانغماس، وبين الحافز والشكل الذى يعبر عنه، وبين الفعل والطريقة التى يفهم بها

الجمهور هذا الفعل- الممثل يقوم بالتمثيل فى الوقت الحاضر، ويصل إلى وضوح غير قابل للخطأ أن الفعل نفسه يتم ابتكاره أو إحداثه، وهى اللحظة نفسها يجرى تلاشيها أو تبدده.

هناك فكرة قديمة عن التمثيل هى أنك تتظاهر أنك مهتم بأشياء لا تهتم بها. إنك تكون ممثلًا جيدًا حسب الدرجة التى تكون فيها مقنعًا. الممثلون فى نيويورك ينفقون الوقت فى عمل جولات من أجل مسرحيات غالبًا لا يهتمون بها. وبين مكاتب المنتجين يعمل الممثلون فى الإعلانات. وهناك يمتدح الممثل منتجًا ما، ويدلى بشهادة حول التقييم الذى أحدثه ذلك المنتج فى حياته. وهى كلا الحالتين يكون الممثل يائسًا، فالبائع الذى يبيع الكانسن يكون أيضًا ممثلًا.

إن أسئلة التمثيل، بشكل نموذجى، تتعلق بإعطاء شكل ما لما يهتم به الناس فعليًا. إنها تتخلى عن المرف الذى ينظر إلى الناس باعتبارهم "سليمًا أو بضائع". ومن خلال التمثيل يمكن المرء أن يحاول أن يعكس ظروف الحياة والسلوك التى يحاول الممثل "الثورى" أن يحققهما.

### حول الشخصية .. والعرف On Character .. and the Setup

إننا نتصارع مع شخوص الأحلام وتسقط ضريقاتنا على وجوه حية.

— موريس ميرلو-بونتى (Maurice Merleau-Ponty)

ما الشخصية؟ وماذا أعنى بالشخصية؟ إننى أعنى دراسة الممثل لشخص مفرد (ليس بالضرورة شخصاً آخر غير نفسه). ودراسة الشخصية هى دراسة "من" يكون "أنا".

ولكى يدرس الممثل الشخصية، فهو عادة يفصل نفسه عن الآخرين. وهذا هو الخطأ الأول. فدراسة الشخصية هى دراسة "أنا" فى علاقتها بالقوى التى تتضمن إلينا.

إننا نتحد بعضنا مع بعض عن طريق قوى. وهذه القوى تكون من نوعين. النوع الأول هو قوى سياسية / اجتماعية يمكن ملاحظتها، والتى تتحرك بشكل يتمدر تغييره خلالنا جميعاً، نحن الذين نكون أحياء فى الوقت نفسه فى التاريخ. ونحن نتحد أكثر، عن طريق قوى أخرى، هى أسئلة غير قابلة للإجابة تتعلق بكوننا أحياء بأية حال. هذه القوى الثانية لا يمكن فحصها. إننا نوجه أسئلة بالكلمات، وكاستجابة نمر بتجربة صمت ديناميكى فعال. والنتيجة أننا ننضم بعضنا إلى بعض (إلى كل المخلوقات الحية) عن طريق ما لا نفهمه.

علمنى تدريبى المسرحى المبكر الذى مررت به أن أقوم بتمثيل أشخاص آخرين من خلال أنماطهم ، وعلمنى فى الواقع أن أصبح النمط. إن دراسة الممثل تبدأ بنفسه. إننا نجد فى أبحاث المهنة من يدعو إلى دور الفتاة الساذجة، وأدوار البطولة النسوية، وممثلة "الشخصيات"، وشخصية الحداثى اليافع الذكر، إلخ. والممثل يقوم "بذوّنة" نفسه، أو يناغمها لكى يلائم النمط الذى يمكن أن يتم توزيعه عليه. وهو يصل أخيراً إلى أن يرى الناس خارج المسرح باعتبارهم أنماطاً،

بالضبط كما يفعل بالنسبة إلى الممثلين داخل المسرح. أخيراً يتم تقديم مجموعة من الأنماط للجمهور. ويكون ذلك بدوره تزيكية للأنماط من بين المتفرجين للكيفية التي ينبغي لهم أن يصنفوا بها أنفسهم.

ذلك كله يدعم ويماند العرف الكبير.

ومع أن عملنا في "المسرح المفتوح" كان أن نرفض هذه الطرائق الثابتة لتمييز شخص ما عن آخر، فإننا لم نجد طريقة لحل محلها. ومن ثم فعملنا على الشخصية يظل دراسة لأسئلة مفتوحة.

إننا نجد أنفسنا وقد تشكلنا عن طريق العرف، وقد نستجيب بوحدة من طريقتين: أن نواصل إعادة خلق أنفسنا، أو أن ندعم أيا ما نجد أنفسنا أننا نكونه. كلا الطريقتين تتطلب كمية الطاقة نفسها.

كيف يُعلمنا العرف التمييز بين شخص وآخر؟

بالطريقة التي يظهر عليها الشخص، ويبدو بها، وبما يثيره الشخص فيها. إننا نعرف الشخص عن طريق نوعه، وطبقته، ومهنته، وحياته الفرامية، وعن طريق علاقته بالأزياء السائدة في عصره.

إن ممثل المسرح - باتباعه هذا - يمارس حرفة تدعم القبولية الجامدة لذواتنا بالنسبة إلى الممثل والمتفرج على السواء. وفي غضون ذلك، تكون هناك مناطق من ذواتنا لم تُعشّ قط بعد.

ولكى "نحقق ذلك"، فإننا نحتاج إلى صنع صور انطباعية لذواتنا. إننا نشكل أنفسنا من النماذج الحضارية التي حولنا. ونكون مبرمجين على وُضْع جُوع أو تلهف. وبمجرد أن نَقْنَع أنفسنا بالصورة الاجتماعية الملائمة للنمط، فإننا ندخل فى حفلة العرف التكرية. وحتى الحفلة التكرية لأدوارنا العرقية والجنسية تتخلل حياتنا بصورة شاملة، إلى درجة أن الكثيرين منا يكونون خائفين من التخلّى عنها، ونحن فى التخلّى عنها نخشى أن نتخلّى عن هويتنا، وحتى عن حياتنا ذاتها.

الشخصية كما يعبر عنها عادة فى المسرح تقوم بمهمة إعطاء شرعية لكل مثل تلك الأقامة [أو صور التكر] عن طريق استخدام المقدمة المنطقية التى تقول إن الشخص يكون محتويًا داخل مجموعة من الحقائق، مثلما يكون فى "كيس". وكل عنصر من عناصر التكر "المجتمعي"، الصورة المقبولة، يمكن تقيّمه على أساس مقياس من القيم يكاد يكون مطلقًا واستغلائيًا: "من الأفضل أن تكون فوقازيًا"، "من الأفضل أن تكون متغايّرًا جنسيًا وأن تكون ذكرًا"، "من الأفضل أن تكون ثريًا"، "من الأفضل أن تكون بروتستانتياً".

الممثل الذى يعالج الشخصية دون أن يضع العرف فى الحسبان يسقط داخله (أى داخل العرف).

إنها سمة داخل بنية الشخصية الإنسانية: أن تريد أو تحتاج. وقصور الحكومة وقصور المجتمع هو تحديد ما يكون لنا أن نريده أو نحتاج إليه.

فى المسرح السوفىيىتى ومسرح ألمانيا الشرقية يتعلم طالب التمثيل أن معيار التعرف على "من" هو طبقة الشخصية. وفى المسرحيات الفرنسية القديمة يكون [المعيار] هو الكيفية التى تكون الشخصية بها - أو لا تكون - أرستقراطية. وفى الدراما الدينية يكون المعيار هو كيف يفترض أن تكون الشخصية طاهرة ومتحررة من الخليفة. وفى كثير من المسرحيات الأمريكية يكون المعيار هو كيف تكون الشخصية معلقة أو معطلة. إن دراسة الشخصية لا تفهم بصورة أفضل من خلال تعريفها ؛ إنها تفهم بصورة أقل من خلال التعريف.

إن ذاكرتنا تكون مثل العلبة (السندرة) التى تخزن كل الأشخاص الذين عرفناهم ، ونصبح مثلهم ، الأشخاص الذين عرفناهم لم يمودوا خارج ذواتنا. إلى أن نتمكن من سماع الأصوات المسيطرة لهؤلاء الأشباح الذين نحتويهم، فنحن لا يمكننا أن نتحكم، بأية درجة، فيمن سيكون لنا أن نصبح.

عندما أحلم (ليلاً أو نهائاً) بشخص معين، لا يكون الحلم أبداً صورة فوتوغرافية لهذا الشخص، أو تذكرًا أو قناعاً للشخص؛ إنه بالأحرى، الشخص الذى أصبح. حين جلسنا معاً، كنا اثنين، وعندما أكون وحدى، فكلانا يكون أنا.

ليس هناك منهج معد أو معالجة جاهزة لفهم الشخصية. مثل أية دراسة يهدف منها المرء إلى الوصول إلى الجذور، فإن دراسة الشخصية تتطلب تدريباً وانضباطاً جديداً.

وحيث إنه لا يوجد تدريب أو انضباط نستخدمه، فلا بد لفرقة التمثيل أن تخترع واحداً خاصاً بها. ويجب أن يأتي التدريب أو الانضباط - أو النظام - من خلال خلق تمارين توجد أساساً مشتركاً لهؤلاء الذين يدرسون معاً. والإحباط الناشئ عن مجموعة من الناس يبحثون عن طريقة بديلة لتمثيل الـ "من" يكون أكثر الأجزاء أهمية في نمو فرقة ما. ومن خلال الإحباط تقف المجموعة ضد أشكال التفكير المؤسس على العرف الخاص بها، وضد القوى المفروضة ثقافياً، حتى تلك القوى المتكيفة بشكل تام من خلال المسرح المحترف. إن الممثل الحي والمتحرك الذي يتعامل مع إجابات معدة وثابتة يصبح جدلياً تجاه نمو تدريب أو انضباط جديد.

وماذا عن جسد الشخصية؟ إن كل ماضى المرء - سواء أكان تاريخياً أم تطورياً [نشوئياً] - يكون محتوياً في الجسد. في أمريكا يعيش كثير من الناس في أجسادهم مثل بيوت مهجورة، تسكنها ذكريات تمود إلى الوقت الذي كانت تسكنها فيه.

يجب أن تبدأ كل التدريبات من الجسد في حركته وتمود إليه، وأن نصف تمريناً حياً على الورق لن يكون ممكناً أكثر مما يمكن كتابة "وصف" للصوت.

الإخلاص أو الصدق هو شعور أو وعي الشخص الذي يضبط في أثناء قيامه بفعله.

بيتر بيرجر (Peter Berger)

فى رأى أن عمل بريخت الأكبر هو تولى تركيب أو توليف تعبير جمالى أخلاقى يتعلق بزمناه. إن إكهارد تشال (Ekkehard Schall) هو - بشكل محدّد- الممثل البريختى الذى ما زال يؤدى فى الـ "برلينر إنسامبل"<sup>(١١)</sup>، وحين أشاهده وهو يؤدى، فأنا لا أصدق أبداً أنه الشخصية بالاسم، ولا أنا مصدق أنه "يمثل نفسه"، إنه يؤدى مثل العميل المزدوج الذى يتخلّل كلا العالمين.

وفى أعمال رايزارد سيزلاك (Ryszard Cieslak) من "المعمل المسرحى البولندى" Polish Lab Theatre، لا يوجد دليل أو علامة على الشخصية حسب التعريف السابق للدوافع والمعلومات. فعمله يكون تَلَفُظاً أو توضيحاً لحالة إنسانية شائعة. وفى كل لحظة يبدو واعياً بأن "اعترافه" يكون شيئاً ينطبق عليه، لكن ليس عليه فحسب.

#### اسئلة عن الشخصية Questions of Character :

- من ترى عندما تنظر إلى؟
- من تظن أنى أرى عندما أنظر إليك؟
- من أو ماذا تظن أنه لا يمكن رؤيته - أما زال هو أنت؟
- أية أجزاء من المعلومات يمكن استخدامها فى وصفك بصورة علنية؟
- هل كل قطعة من المعلومات لها قيمة مرتبطة أو متعلقة بها؟

- أى نظام للفهم أو الإدراك والتقييم يحدد تلك القيمة؟

- هل يمكنك أن تقول إن هناك أجزاء من نفسك لم تعش بعد؟

- ما الذى يبعث الحياة فى هذه الأجزاء؟

إن سؤال الـ "من" يحوى إمكانية إعطاء شكل للأحوال والتجارب الأكثر أساسية. إنه يتضمن إمكانية أن يمثل الجمهور مشهد تعرف recognition scene مع الممثل، وأن يساعد كليهما فى مواصلة تجربة الحياة التى تمت المشاركة فيها.

الموضع الملائم الذى نبدأ به هو أن نرفض المراجع أو "مصادر الثقة" الخاصة بالشخصية. فى زمن التخصص الدقيق هذا لا يوجد متخصص واحد يُعد مرجعاً أو مصدر ثقة فى الحياة.

إن مفهوم تصوير الشخصية كما هو مفهوم فى مسرحنا الأمريكى يعتبر قديماً ومهجوراً، وينتمى إلى الاتجاه الكلى "المعلق" أو "المعطل" بشأن الـ "آخر".  
فيما سبق، كان تصوير الشخصية قبل ذلك عبارة عن مجموعة من السلوكيات التى تخفى الممثل أو تضع عليه قناعاً وتضفى جواً ما.

فى المسرح اليونانى القديم كان الممثلون يرتدون أقنعة كبيرة تغطى وجوههم. كان الجمهور كبيراً، وكانت هذه الأقنعة تؤدي مهمة تمثيل السمة الأساسية للشخصية التى ترتديها. وفى أغلب الأحوال، كان يتم تصوير الشخصيات باعتبارها تعرض وجهاً واحداً للعالم، وفى حالات نادرة فقط، مثل إصابة أوديب

بالعمى، كان هناك قناع ثانٍ للشخصية نفسها . كان الرسول حين يدخل المسرح يرتدى القناع الخاص باستجابته الشاملة لما قد شاهده. وأكثر من ذلك، كان الرسول يحمل أخبار الحدث ذى الدلالة، والذي لم يكن ليعرض قط على المسرح.

إن مذياع نشرة الأخبار يكون مسئولاً عن تقديم نصف ساعة من الأخبار كل يوم فى نشرة أخبار الساعة السادسة. وهو يتجول فى أنحاء المدينة ويلتقط ما يكون له معنى منذ الصباح حتى الساعة السادسة. والأخبار التى يختارها تمثل الأخبار الرئيسة لذلك اليوم. والمقدمة المنطقية التى يتبعها فى اتخاذ قرار بشأن ما يكون له معنى تكون غالباً مَحْفِيَّة عن الجمهور، وحتى يمكن أن تكون - تلك المقدمة المنطقية - مَحْفِيَّة عن المذيع نفسه. ومع ذلك، فهى تصبح مَرَجَعاً فيما يخص أحداث اليوم بالنسبة إلى كل شخص يشاهد الأخبار. وهؤلاء الذين يشاهدون الأخبار يومياً من بيننا يتعلمون سريعاً عن العالم من خلال هذا المذيع، وفى النهاية يأخذون مقدماته المنطقية على أنها مقدماتنا نحن.

لنأخذ صيغة *الحل النقمى القياسية فى الفحص*. إنه يبدأ بمقدمة منطقية، ويعد ذلك يسأل المريض أو يدعه يتكلم بحرية عن أسباب مشكلته. وهو يتوقف حين يكون قد كشف ما يعتبره السبب الأساسى. وهكذا يحدد اعتقاده بشأن الأسباب الأساسية الذى الذى سيصل إليه فى البحث عن الحقيقة، ومتى يظن أنه قد وجدها.

د . جورج وينبرج (Dr. George Weinberg)

تصوير الشخصية، كما يتم تدريسه بشكل متكرر، هو استكشاف حدود الشخص. وحدود الذات، أو الخطوط الخارجية، أو الصورة الظلية [السلويت]، تميل إلى أن تكون دراسة الممثل. وبحث الممثل التقليدي يميل إلى أن يُنتج أو يؤدي إلى ما كان مخصصًا لاكتشافه. ويبقى القليل ليكتشفه، سواء بشأن شخص آخر أو بشأن المرء ذاته. بدلاً من ذلك، إنه يُثبِت ويؤكد نمطية الناس، ونمطية ذواتنا.

### الطريق والانعطاف - أيهما يكون أيهما؟

#### لأجل أى شيء أفعل ذلك؟ What Am I Doing This For?

فى أى ظرف يعود الشخص إلى سؤال، "لأجل أى شيء أفعل ذلك؟" فى مباراة ما أو تنافس ما يكون ذلك عادة من أجل جائزة. وهناك أحداث أو وقائع، ولحظات داخل هذه الأحداث أو الوقائع، والتي يتم الاحتفال بذكرها عادة بالتقاط الصور، مثل التخرج، والزفاف، وإجازات الأعياد. إن الناس يعاودون النظر فى الصور باعتبارها ذكرى مسجلة. وهى تقوم مقام التعزيز بالنسبة إلى "لأجل أى شيء أفعل ذلك؟"، فالصورة تصبح "أنا على حقيقتى/الأصيل"، وببساطة تستمر حياة أقل حول وداخل المناسبات التى التَّحَطَّتْ فيها الصور.

القناع الذى يرتديه الممثل يكون عرضه لأن يصبح وجهه.

أفلاطون (Plato) <sup>(١٧)</sup>

إن إغراء تمثيل الكليشيه [الصفة النمطية المبتذلة بالتكرار المجوج] يكون موجوداً وحاضراً على الدوام. لو كان الممثل يستهلك قدرًا كبيراً من الطاقة في إبقائه تحت المراقبة، فربما يكون الممثل باقياً داخل الإغراء. وأحياناً لو كان الممثل يمثل الـ "كليشيه"، فهو يكون خليقاً بأن يتجاوزه.

### الحضور على خشبة المسرح Presence on Stage

هذا "الحضور" على خشبة المسرح هو خاصية ممنوحة للبعض وغير متاحة للبعض الآخر. وكل تاريخ المسرح يشير إلى ممثلين يمتلكون هذا "الحضور".

إنها خاصية تجعلك تحس كما لو أنك تقف بجانب الممثل مباشرة، بصرف النظر عن مكان جلوسك في المسرح. في الـ "برلين إنسامبل" يمتلك إكهارد تشال مثل هذه الخاصية. وبعض الممثلين الآخرين الذين يتبعون مناهج مختلفة من منهج تشال، والذين يمتلكون هذه الخاصية هم: رايزارد سيزلاك، وكيم ستانلي<sup>(١٢)</sup>، وروث هوايت (Ruth White)، وجلوريا فوستر<sup>(١٣)</sup>، وربما لا يكون هناك أي شيء من هذه الخاصية لمثل كهذا خارج خشبة المسرح أو تحت أي ظرف من ظروف حياته. إنها نوع من التملك الذاتي العميق الذي يحتفظ به الممثل لجمهوره المجهول.

إن أداء تشال يعكس التناقضات والمستويات التي كانت تقال [عجائبي: تناقضات تعود إلى الممثل الذي يمثل الشخصية — الشخصية التي لا "يكونها"

لكنها تكون محتواة في داخله. هذه المستويات تشقّ طريقها على نحو متعرج أو متلوّ إلى الداخل والخارج وأحياناً توجد في تجميعات. وفي أثناء مشاهدتي له، أتأمل هويتي أنا في علاقتها بأفعالي، وأتأمل أفعالي في علاقتها بشخصيته. إن أدائه يقدم لجمهور مسرحيات بريخت ذلك المنظور الذي يوضح رؤية الممثل في الفعل، وفي المسافة بين الممثل والفعل بشكل تبادلي. إنه يقدم صوته وجسده للمادة التي تم فهمها وإعطائها معنى بصورة كاملة، بمعنى، قبل أن يشرع في أداء مهمته كممثل يكون قد توصل إلى اتفاق ذي مغزى مع الأهداف الأساسية للنص. إنه هذا الفعل المتوازن للتخلي والتحكم، للذكاء والبراءة، هو الذي يجعل أدائه ملحوظاً ورائعاً.

إن كل النظم المعدة تفشل. إنها تفشل عندما تُطبّق ، فيما عدا كأمثلة على العملية التي كانت، في فترة ما، مهمة وذات دلالة بالنسبة إلى شخص ما أو مجموعة بعينها. إن العملية تكون ديناميكية: إنها التحول والنمو الذي يحدث في أثناء العمل. وتُستجَل النظم باعتبارها مخططات أساسية، وليس لنا أن نتبعها أكثر مما يمكننا اتباع قواعد التودد والمفاولة. ويمكننا أن نحصل على "مفاتيح" لحلّ اللغز من الآخرين، لكن ثقافتنا وحساسيتنا وجمالياتنا ستقودنا إلى نوع جديد تماماً من التعبير، إلا إذا قمنا ببساطة بمحاكاة كلاً من العملية والاكتشافات الناتجة من عملية أخرى. إن الجماليات تعيد صنع النظام.

قبل العرض مباشرة يكون لدى الممثل عادة طاقة إضافية، مثل المجال الكهربائي. إنها تكون مساحة حرة ومضاعفة تلك التي يقف فيها الممثل. ولو

أصبح الممثل متوترًا بأية درجة، فهو يطبق تلك الطاقة غير المستخدمة بأن يَصْنُد ويظل متماسكًا (بالطريقة التي يتمسك بها المرء بحقيبة). وستتشكل التوتر في جسم الممثل وكذلك في العقل.

مسألة التوتر هذه أساسية. أنا أعرف أن فرصة أن تكون حاضراً مع جمهور تكون مرة واحدة فحسب في كل مرة، وأنا أريد أن أكون هناك، مُتاحاً وفي المتأول للمناسبة. إننى أحس بنفسى أشدّ واضغط عندما لا يكون ذلك مقصوداً. إننى أعانى الآن عدم توازنى وعدم توازن ما أفعله. إننى أتوق بشدة إلى أن أكون "مفهوماً"، وهو ما يُعد في الواقع شكلاً من أشكال التوتر، وخوفاً من أننى لو فهمت ما المقصود، فلن يفهمه أى شخص آخر إلا إذا دَفَعته دفْعاً تجاهه.

ينبغى للممثل أن يسلّم نفسه أو يدعها - عليه أن يكون متاحاً ومتيسراً لنفسه - أن يكون قادراً على اكتشاف نفسه، وأن يسألها أو يطلبها - وعليه أيضاً أن يوجه نفسه ويقود عملياته. إن التوتر يوجهه إلى اختيارات بعينها، محدداً من الاحتمالات، ومخفياً البدائل. أنت لا يمكنك أن تفهم ببساطة بالمحاولة ، ولا سيمتلك إلا تحاول أن تفهم. بهذا المعنى تكون "المحاولة" شكلاً من أشكال التوتر.

لدى عقيدة أن ما يجذب الناس إلى المسرح هو نوع من عدم الارتياح لقيود الحياة كما تعاش، لذا فنحن نحاول أن نبدّلها أو نعدّلها من خلال شكل نموذجي. إننا نقدم ما نظن أنه ممكن في المجتمع وفقاً لما يكون ممكناً في الخيال. وحين يكون المسرح محدوداً أو مقيداً بما هو ممكن اجتماعياً، فهو يكون مقيداً بواسطة بعض القوى التي تقيد المجتمع.

الفن يخلق عالماً آخر من الفكر ومن الممارسة العملية ضد العالم الموجود وداخله. لكن هي تقاير وتباين مع العالم التقنى، يكون العالم الفنى عالماً من الإيهام والمشابهة، لكن، هذه المشابهة هي تماثل للواقع الذى يوجد كتهديد ووعد بالعالم القائم.

— هربرت موريس (Herbert Maurice)

يمكن مقارنة الأمر برجل فى حجرة، حيث يكون الباب مفتوحاً على آخره، فى حين تكون النافذة محمية بقضبان. منذ مولدى وأنا مبهور بالعالم الخارجى، وكنت أتنسّب بقضبان النافذة؛ وتوقى الشديد إلى صورة الخارج تجعل يديّ لتقلصان بمنف. بمعنى ما أنا لست حرّاً، حيث إن هذا التقلّص يمنى من الخروج من الحجرة. لكن فى الواقع لا شيء آخر يهمنى بالداخل إلا هذا الجهل الذى يعلّنى أعتبر الرؤية الخيالية للحياة هي الحياة نفسها؛ لا شيء يهمنى بالداخل سوى تقلص يديّ الاثنتين. إننى مؤهل لأن أكون فى الطبيعة مثل الدب أو القرد اللذين كتهما.

— روبرت بنوا (Robert Benoit)

سجون:

ما دامت هناك سجون فلا يهم كثيراً من يشغلها.

— جورج برناردشو

أى شخص فى السجن يعتقد أن ما يوجد خارج جدرانه عالم حر.

— برتراند راسل<sup>(١٥)</sup>

إنما يكون هناك انضباط أكثر من اللازم فهو يكون بشكل ثابت مقروضاً  
من شخص آخر.

— شوجيام ترونجا (Chogyam Trungpa)

الناس تتمرهم أوضاع الحياة الحديثة إلى درجة أنهم لا يؤمنون بالفعل أن  
هذه الشرور من صنع البشر، وكان يمكن أن تكون غير ذلك.

— بول جودمان (Paul Goodman)

سلامة عقل الفرد ليست معفاة أو بها مناعة ضد الجنون أو الحماسة  
العامة.

— ألنوس هكسلى<sup>(١٦)</sup>

هذا البلد، بمؤسساته، ينتمى إلى الناس الذين يقيمون فيه. عندما يكونون  
ضحايا أو مرهقين من الحكومة الموجودة، يمكنهم أن يمارسوا حقوقهم  
الدستورية فى تعديلها، أو حقوقهم الثورية فى حلها أو إسقاطها.

— إبراهيم لتكولن<sup>(١٧)</sup>

يبدو المسرح - ما دام الناس جادين فيه - وكأنه يبحث عن مكان لا يكون فيه نسخة طبق الأصل من الحياة. إنه يوجد لا ليصنع مرآة للحياة فحسب؛ بل لكي يمثل نوعاً ما من الممالك أو العوالم بالضبط كما تكون الموسيقى - بالتأكيد - مملكة أو عالمًا. لكن لأن المسرح يتضمن سلوكًا ولغة، فلا يمكن فصله تمامًا عن العالم الـ "موقعي" [نسبة إلى الموقع] أو العالم المتعلق بالحالة، كما يحدث مع الموسيقى. لكن هناك الكثير مما يمر بين الناس في المسرح، والذي يكون غريزيًا وليس محددًا أو ملموسًا أبدًا، ولا علاقة له بأية معطيات أو بيانات، إنه يكون مثل وضع علامات على المناطق التي ندخل فيها معًا.

أنا أعتقد أن كل خطوة من خطوات التمثيل تتطلب أن الممثل يعود إلى إدراك واع لما يفعله، فمعظم عمله الإبداعي يتم في هذه الحياة/الحلم، وهذا يتطلب أحياناً أن يستريح الممثل ويهدأ، ويدع الصورة تحرك نفسها.

هناك مناطق داخلنا نعرف أكثر مما نظن أنها نعرف. والسر يكمن في معرفة كيف نستمتع إليها.

إننا نولد حيوانات صغيرة، غير قادرين على العناية بأنفسنا، ونصرخ غاضبين لكوننا أحياء، وتصبح أصواتنا عبارة عما هو ضروري لتحدث به باللغة الإنجليزية. إن رغباتنا تتكيف عن طريق ما يبدو ممكنًا في الحصول عليه. وطيف الخيال بكامله يقوم بإتفاص نفسه وتصغيرها من أجل ما هو متاح لنا أن نفهمه. لا بد أن نترع القناع، ونكون غير محصنين من جديد مرة أخرى.

هناك ذلك المستوى الذى نعيش فيه ، حيث نتعامل مع المعلومات والافتراضات التى يمكننا الحصول عليها، وتبادل أحدنا مع الآخر المعطيات المتداولة. ثم هناك ذلك المستوى الآخر، الذى نتصرف منه أيضاً، حيث لا يوجد أى احتمال لتثبيت النتائج أو تحديدها، أو لتبادل الحقائق. فى هذه المرحلة الإبداعية يكون الممثل فى تحير وارتباك ليس به أى إمتاع عقلى أو معلومات مباشرة. لقد أوقف أو عطل مؤقتاً سلاحه الشخصى الذى يحميه، وأصبح بدون أن نعرف أنه "هوية منظمة". لكن الأرجح أن هذا المستوى هو ما نراه عليه.

## الهوامش

١- بيتر- ستيفن پول بروك (Peter -Stephen Paul - Brook) (1925-): مخرج بريطاني، ولد في لندن من أصل روسي. جذب بروك الانتباه في البداية كحاصل على درجة البكالوريوس في أوكسفورد، وأخرج أعمالاً طموحة تحت الظروف الصعبة لنوادي مسارح لندن الصغيرة خلال الحرب. وقد دعاه باري جاكسون (Barry Jackson) إلى إخراج الإنعاش والسيورمان *Man and Superman* والملك جون *King John* (1945) [لـفرقة "ريفرتوار بيرمنجهام" Birmingham Repertory، وأدى نجاحهما إلى ارتباطه بـ "مسرح شكسبير التذكري" Shakespeare Memorial Theatre في "ستراتفورد -أفون - آفون" Stratford-upon-Avon، ثم إلى كفاحه لإحياء مهرجان مواسمه الصيفية. وبدأ ارتباطه مع ما أصبح في عام ١٩٦١ "فرقة رويال شكسبير" Royal Shakespeare Company بمسرحية جهد الحب الضائع *Love's Labour's Lost* (1946) وأثار الأسلوب الأخاذ والبصري لعروض بروك الأولى اهتمام الإدارة في "وست إند = الطرف الغربي" West End وبيروداي، التي أخرج لها مسرحيات لأنثوي (Anouilh)، وروسين (Roussin)، وكريستوفر فراي (Christopher Fry)، لكن قوة خياله كانت محسوسة من خلال عروض ستراتفورد الشكسبيرية، ويبرز منها بقعة بقعة *Measure for Measure* (1950) و *يتيتوس اندرونيكوس Andronicus Titus* (1955)، التي كان نجمها لورانس أوليفييه (Laurence Olivier) في دور تيتوس، وقدمت أول مرة تصميمات بروك نفسه للمناظر والموسيقى المتناسكة أو الثابتة *musique concrete*. وفيما بعد شملت عروض بروك لـ"فرش". (فرقة رويال شكسبير) الملك لير *King Lear* (1962)، تمثيل پول سكوفيلد

(Paul Scofield) (1922-)، ومارا/صاد Mara/Sade لبيتر فايس (Peter Weiss) (1964)، ونحن/ الولايات المتحدة US (1966)، وهى هجوم وثائقى على تورط الولايات المتحدة فى فيتنام؛ وحلم منتصف ليلة صيف *A Midsummer Night's Dream* (1970)، التى وضعت فى ملعب مغامرات للبالغين، مع أراجيح البهلوان، و"طولات" [رجلين خشبيتين يُعدّ المشى بهما ضرباً من البراعة] وأطباق سريعة الدوران [نحلة] . وخلال المستنجات، كان بروك متأثراً بالنظريتين اللتين تبدوان متناقضتين لأنتوني آر تو (Antonin Artaud) ويرتولت بريخت [تكثيف إحداث صدمات فى مقابل تكثيف الهدوء التحليلي]، وأصبح التصالح بين هذين الطرفين المتباعدين علامة لـ"فرقة رويال شكسبير". وقد ألهمت مجموعة مقالاته الأربعة القصيرة، المساحة الفارغة *The Empty Space* (1968) كثيراً من المخرجين فى بريطانيا وعبر البحار كتجليل حادّ وذكى للمشكلات الأساسية التى تواجه المسرح المعاصر. لكن بحلول عام ١٩٧٠ كان بروك متجهاً إلى أسلوب للمروض كان فى غير مكانه فى فرقة مهمة مدعومة بقدر ما كان فى مسرح "الطرف الغربى". وبمساعدة جان-لوى بارو (Jean-Louis Barrault) ومنحة من "مؤسسة فورد" Ford Foundation، أسس "المركز العالمى للأبحاث المسرحية [م.ع.م. International Center of Theatre Research [CIRT]]". وكان أول عرض لهم مسرحية لتيد هيويز (Ted Hughes)، أوجاست Orghast المكتوبة باللغة الفارسية الطقسية القديمة "أفيسستا" Avesta ، وعرضت فى موقع "بيرسبوليس" Perspolis الرائع خلال "احتفال شيراز" Shiraz Festival (1971)، ووجد بروك، هو والمؤسس المشارك لـ [م.ع.م.]، مشيلين روزان (Micheline Rozan)، قاعة موسيقى مهجورة قرب "جار دو نور" Gare du Nord فى باريس، حيث جمع فريقاً من الممثلين والراقصين والموسيقيين، ولاعبى الأكروبات، وفنانى الماييم

من مدة بلاد. كان بروك يريد أن يشجع على تقارب مجموعة يمكنها أن تتجاوز حدود الثقافات القومية. وأخذت فرقته الأساطير إلى قرى بعيدة في الـ "صحاري" Sahara، كما في مجمع الطيور *The Conference of the Birds* (1976)، وتجربة العيش على حافة المجاعة التي أخذوها إلى باريس ولندن في الإك *The Ik* (1975). ومع أن المركز كان قد نال الترحيب بعروضه لـ بستان الكرز *The Cherry Orchard* (1981) وتراجيديا كارمن *The Tragedy of Carmen* (1983)، فإن أكثر إنجازاته شهرة ورهبة كان حتى ذلك الوقت قصص الحكاية الكاملة للملحمة الهندية الدينية الماهابهاراتا *The Mahabharata* (1985) في تسع ساعات في مقلع حجارة خارج "أفنيو" Avignon. ومنذ الماهابهاراتا كانت عروضه تبدو متواضعة - الماصفة *The Tempest* (1987) وبيلاسل وميليزاند- *Pelleas and Melisande* (1992)، لكنها تميزت بوضوح مضى ويساطة.

٢- "مسرح الخبز والدمية" Bread and Puppet Theatre : تأسس في نيويورك في عام ١٩٦١ على يد بيتر شومان (Peter Schumann)، الذي كان قد نظم من قبل "مجموعة الرقص الجديد" New Dance Group في ألمانيا. ولم يكن "الخبز والدمية" مجموعة تقليدية قط في قوتها البشرية، ولا في تمويلها أو سياستها الفنية. لم تكن مجموعة متجانسة ("إنسامبل")، بل جمعية أو اتحاداً غير ثابت من المؤيدين تحت إدارة وتوجيه شومان الحازمة، وكان ملحقاً بها أو يضاف إليها هواة أو إحتاج الأمر. وكانت الفرقة عديمة الثقة في فكرة المرض المشتري إلى درجة أنها كانت، كلما كان ذلك ممكناً، تقدم خدماتها مجاناً. هذا المبدأ كان مبنياً على حكمة مؤسسيها: "المسرح مثل الخبز، أشبه كثيراً بالضرورة"، والذي تجسد حرفياً في سياق كل عرض بإعطاء الخبز للمتفرجين. وقد انهمك هذا المسرح بعمق في رد

الفعل المعاصر ضد ما ما فهم أنه "عقلنة" زائدة للحضارة/الثقافة الغربية، كما يرمز إليها في تقليدها القوى للمسرح الأدبي، وعمل شومان وزملاؤه مع عرائس أو دمي أكبر من الحجم الطبيعي في الحياة لخلق مسرح سردي يواجه القضايا المعاصرة - مثل حرب فيتنام - من خلال صور انطباعية باعثة على الإقلاق والاضطراب بدلاً من الكلمات. في عروض مثل صرخة الشعب من أجل اللحم *The Cry of the People for Meat* وسيرك البيث الوطني أو المحلى *The Domestic Resurrection Circus* قدم الأخير في عام ١٩٧٠ ومن ثم في معظم السنوات منذ ١٩٧٤، تم جمع الأيقنة الدينية (iconography) صنع الأيقونات أو التمثيل من خلال الرسم أو عمل التماثيل مع الرسالة السياسية في محاولة لتقديم نقد المجتمع المعاصر بلفة قيمه الخاصة به. ويعد الإقامة لأربع سنوات في كلية جودارد "Goddard College"، انتقل شومان في عام ١٩٧٤ إلى مزرعة قرب "جلوفر" Glover، "فيرمون" Vermont، وانحلت الفرقة وتشتتت اسمياً. وعملها واصلت التجمع من أجل مهرجانات الصيف في جلوفر (في عام ١٩٩٢ أقيم مبنى جديد من أجل عروض شتوية متواضعة)، ومن أجل تكليفات مثل "ضد-التكرار المثوية الثانية Anti-Bicentennial" في جامعة كاليفورنيا - مَرْثَا غاضبة ومؤثرة للهندي الأخير الذي بقي حياً من الإبادة الجماعية التي قام بها البيض في الولاية. والأكثر حداثة، قام شومان وزملاؤه بمرض كل من مسرحيات نصية مثل فويتسك *Woyzeck* (بُخِر Buchner) نيويورك، ١٩٨١)، وقطع مبتكرة على مقياس كبير، مثل ثورة أو انتفاضة الوحش *Uprising of the Beast*، التي تجولت في عام ١٩٩٠.

٣- جيرزي [البولندية يجي] جروتوفسكي (Jerzy Grotowski) (1933-1999) : مخرج ومدرس وصاحب نظرية بولندي، بعد دراسة في مدرسة الدراما في "كراسو" Cracow وفي

موسكو، أسس "مسرح الـ ٢١ صفًا" Theatre of 13 Rows في "أوبول" Opole، حيث أخرج منذ ١٩٥٩ إلى ١٩٦٤ مسرحيات شعرية بهدف معارضتها وتحويل العلاقة التقليدية بين الممثل والمتفرج، كان منها قابيل Cain لجورج بايرون (1788-1824) George Byron، فاوست Faust لجوته (1749-1823) Goethe، وأكروبولس Acropolis لستانيسلاف وايبيانسكي (1869-1907) Stanislaw Wyspianski). وفي عام ١٩٦٥ نقل المجموعة إلى "وارسو" Wroclaw، متخذًا اسم "مسرح للعمل" Laboratory Theatre، وهناك أعاد إخراج أكروبولس، وثلاثة معالجات مسرحية الأمير الذي لا يلين The Constant Prince للكالديرون دي لا باركا (1600-1680) Calderon Barca وأبيركاليسس Apocalypsis، وفي آخر أعماله التي أنهت المرحلة الأولى لأعماله، "مسرح العرض" Theatre of Performanc (1959-1969) في هذه المرحلة ألفى جروتوفسكي من المسرح كل شيء هذا العلاقة الجوهرية بين الممثل والمتفرج، وطور تكتيكًا للتدريب مركزًا على الجمنازيات والأكروبات واليوغا والبانتومايم. وفي المرحلة الثانية، "مسرح المشاركة" Theatre of Participation (1969-1975) نظم جروتوفسكي أحداثًا مسرحية موازية تكسر الحواجز بين الممثلين والمتفرجين، فالجميع يشتركون في أنشطة تلقائية. وفي المرحلة الثالثة، "مسرح المصادر" Theatre of Sources، استكشف جروتوفسكي مجموعته جذور التجربة المسرحية. وسافروا إلى حضارات مختلفة، ودرسوا تقنيات العروض الطقوسية. وفي عام ١٩٨٢ ترك بولندا لبدأ المرحلة الرابعة والأخيرة، أولًا "الدراما الموضوعية" Objective Drama في جامعة كاليفورنيا، وفي "إرشي"، ثم "الفنون الطقسية" Ritual Arts في إيطاليا. هذه المرحلة تشير إلى عودة إلى "الأمور القامضة" mysteries القديمة، حيث لم يكن هناك متفرج أو ممثل أو عرض مسرحي، بل مؤدٍ فقط.

وقد أحدثت عروض ونظريات جروتوفسكى، ومفهومه عن تزيين الممثل أثرًا كبيرًا فى المسرح فى العالم. وهناك كتاب نحو مسرح فقير *Towards a Poor Theatre* (1986)، وهو مجموعة كتاباته النظرية التى كانت بذورًا لأفكاره.

٤- فى الأصل he، والتى يستخدمها المؤلفون - ومنهم شايكين - للحدث عن أية مهنة، وعادة ما يبدون ملاحظة بأنهم يمتنون الممثل بشكل مطلق بصرف النظر عن الجنس الذى ينتمى إليه [ذكر أو أنثى] فبدلاً من أن يقول للممثل أو الممثلة فى كل مرة يتحدث فيها عن الممثل، فهو يكتفى بذكر كلمة he، ويورد الملاحظة المذكورة فى مقدمته، كما يفعل شايكين.

٥- القناع Mask: هدفه هو إخفاء أو حماية أو تجريد شخصية من برتديه. كما أنه يعول هوية المرتدى بتقديم ملامح بديلة. وقد يغطى الوجه كله أو جزءاً منه، وقد يكون جزءاً من الملابس التى تغطى الجسم كله. وظاهرة القناع ترسّى مجسّلاً حيويًا للعب بين الحضور والغياب، الذات والآخر، الساكن والمتحرك، الثابت والحيوى. وكان القناع يستخدم فى الزمن القديم - ربما ٥٠٠٠ عام ق.م. - كصلة بين الحى والميت، كان يعتقد أن الجماجم تحوى قوة حياة الميت، لذا كانوا يرسمونها بألوان زاهية، أو يضمنون عليها رموس دعى فى ملقوس الجنازات، واستخدمت أقنعة الموت فى الحضارات القديمة، ومنها مصر، للتواصل مع الماضى. واكتسب هذا أهمية فى المسرح، فكانت أقنعة التراجيديات اليونانية، ودراما الدنو no اليابانية، والتوبنج topeng فى إندونيسيا، تمثل وجوهاً بشرية من التاريخ والأساطير من أجل الاحتفالات الجماعية. وكان ارتداء أقنعة الحيوانات فى الكرنفالات أو عروض الحكايات تقليدًا قديمًا ومنتشرًا كذلك، وكان يتم من أجل التسلية والتوجيه. لكن أقدم دليل

على "التقنع" وجد في رسوم كهف بفرنسا يعود إلى ١٢,٠٠٠ عام ق.م، وكذلك تدل حفريات بالهند والجزائر ويوغوسلافيا على استخدام أقنعة الحيوانات في الطقوس. وفي المكسيك وبلاد أخرى وجدت أقنعة تدل على ازدواجية الإنسان/الوحش. كما استخدم المتخصص في الطقوس - الشامان *Shaman*- الأقنعة لشفاء المرضى، وتغيير الطقس، وإنجاح الصيد، والتوصل إلى الأسلاف. وقد يتخذ الشامان القناع لكي يمثل أو "يصبح" مساعداً للروح (غالباً روح حيوان)، أو إنهما أو جنياً. ولعب القناع دوراً في مسرح المصور الوسطى في ألمانيا، وفي المسرحيات الرعوية بالمكسيك. كما تظهر الأقنعة الشيطانية في الطقوس اليابانية، وفي التجسيد الدرامي للملاحم الدينية. كما كان لها دور مهم في تجسيد صفات الشخصيات، خاصة الكوميديا، على مر المصور، ووصل ذلك بالطبع إلى الكوميديا ديلارتي. كما كانت هناك الأقنعة الـ بطولية والجميلة. وكانت الأقنعة تصنع من الخشب أو الحجر أو الصلصال أو القواقع أو العظام، أو الريش أو الورق، أو المطاط، وغير ذلك، وأحياناً كان القناع يتشكل من الماكياج. وبعد عصر النهضة، مع أن القناع ظل مهماً في المسرح، فقد كان يلقي تكريماً أكثر من الاستخدام. ورغم جهود آرثو وكريخ ومايرهولد وبيتس وأونيل وكلوديل وآخرين، فالتأكيد على الطبيعية والموضوع المعقد سيكولوجياً، ترك مساحة ضئيلة للاستخدام الإبداعي والميتافيزيقي للقناع. لكن حالياً عاد القناع ليؤكد نفسه في المسرح الغربي، أولاً من خلال الاهتمام بالمايم وتدرجات الحركة، مما أدى إلى إحياء الاهتمام بالـ كوميديا، والكوميديا الساتيرية المتمثلة في "فرقة سان فرانسيسكو للمايم"، وإل تيأترو كامبيزينو، و"الخبز والدمية"، كما استخدمها مخرجون مثل بروك ومنوشكين.

.. - هو عيد الاستقلال في الولايات المتحدة، وتطلق فيه عادة الألعاب النارية، وتمزف الموسيقى في الأماكن العامة في طول البلاد وعرضها.

٧- Muzak : موسيقى مسجلة تدار بصوت خفيض في الأماكن العامة - مثل المطارات والمحلات والمطاعم، إلى آخره - بشكل متواصل لتجمل الناس في حالة استرخاء.

٨- جوان (مود) ليتل وود { Joan (Maudie) Littlewood } ( 1914- ) : مخرجة بريطانية؛ القوة المحركة وراء تأسيس فرقة "ورشة مسرح" في ستراتفورد، شرق لندن. كانت تحتقر القيم المسرحية لـ "وست إند" West End، على الرغم من تدريبها في "رويال أكاديمي للفنون الدرامية" Royal Academy of Dramatic Arts، ومن ثم تركت لندن إلى "مانشستر" Manchester . وفي عام ١٩٣٥ قابلت مغنيًا شعبيًا ومؤلفًا مسرحيًا وتزوجته، وأسما معًا فرقة متجولة يسارية، تستخدم تقنيات "الإثارة/والتحريض" agit-prop المستعارة من المسرح الألماني، وتعوض قلة الإمكانيات بقوة العرض. وفي عام ١٩٥٢ أخذ فرقتها لقاعة "ميوزيك-هول" في لندن، وقدمت دراما تسجيلية ومسرحيات كلاسيكية غير معروفة، مما أدى لمرضها في "مهرجان إدنبرج" Edinburgh Festival فوبلوني Volpone لبن جونسون (Ben Jonson) (1572-1637) . ثم وجهت اهتمامها في السنوات التالية للورشة في ستراتفورد، حيث قدمت مسرحيات جديدة لبهان وديلاتي وغيرهما. ولقلة الموارد قدمت مشروعًا آخر، ثم عادت إلى الورشة في عام ١٩٦٢ لتقديم يا لها من حرب رائمة *What a Wonderful War* التي نالت نجاحًا ساحقًا، وهي ساتير تسجيلية عن الحرب الأولى. لكنها بعد عروض أخرى فقدت حماسها، وكان آخر عروضها في عام ١٩٧٣ ، لكن تأثيرها في المخرجين البريطانيين كان كبيرًا. في عام ١٩٩٤ نشرت سيرتها الذاتية، كتاب جوان *Joan's Book*

٩- هنري دافيد ثورو (Henry David Thoreau) (1817-1862) : كاتب أمريكي.

١٠- جورج برنارد شو (George Bernard Shaw) (1856-1950): الكاتب المسرحي والنقاد والمجادل العنيف، من أصل أيرلندي، كانت أمه مقيمة. أعلن عن انتمائه الاشتراكي في ١٨٨٢ وانضم إلى "الجمعية الفابية" Fabian Society في ١٨٨٤. وظل أيامها يكتب المقالات والمسرحيات بفزارة. بدأ تعاونه مع الناقد الأشهر ويليام آرشر (William Archer) (1856-1924)، وشاركه الاهتمام بمسرح هنريك إبسن (Henrk Ibsen)، وتوالت مسرحيات شو، ومنها على سبيل المثال: كانثيدا *Candida*، رجل القدر *The Man of Destiny*، تلميذ الشيطان *The Devil's Disciple*. ولع من خلال عروض "مسرح رويال كورث" Royal Court Theatre الذي كان يديره هارلي جرانتفيل باركر *Harley Granville Barker* (1877-1946)، حيث قدمت الإنسان والسوبرمان *Man and Superman* (1905)، وغيرها. وبشكل عام تتميز مسرحياته بنبرة فلسفية وساخرة حادة، وبطول مقدماتها. لكن منذ الأربعينيات، بدأت سيطرته على المسرح الإنجليزي تضعف بسبب مولد الدراما السياسية الحديثة. لكن - من ناحية أخرى - بدأ الباحثون في إعادة اكتشاف شو، وإسهامه في الكتابة المسرحية، وأيضاً في تطور فن الإخراج، ودراسته الجادة لفن التمثيل، والتي كانت واضحة في كثير من كتبه ومقالاته.

١١- "برلينر إنسامبل" Berliner Ensemble : فرقة مسرحية ألمانية كونتها هيلين فايجل (Helene Weigel) في عام ١٩٤٩ في القطاع السوفييتي من المدينة لثرقية وتعزيز مسرح بريخت للمحمن. وقد تأسست في "لييتر آم شيفبأوردام" Theatre am Schiffbeauerdam من ١٩٥٤، وكانت أكثر القوى تأثيراً في المسرح الألماني خلال الخمسينيات والستينيات. وهنا جرب بريخت مفاهيمه عن التمثيل والإخراج - على مسرحياته هو: الأم شجاعة *The Mother Courage*، دائرة الطباشير القوقازية *The Caucasian*

*Chalk Circle* وعلى الكلاسيكيات (الإبريق المكسور) Broken Jug لكليست [Kleist]. طبول وأبواق *Drums and Trumpets* عن [مسرحية] لفاركوهار [Farquhar]، والمعلم الخصوصي Tutor، كما عمل على الارتقاء بكتابة جديدة. وقد طور أسلوبًا مضافًا للإليهام كان من سماته الدائمة والمألوفة مسرح عارٍ، إلا من "سيكلوراما" (ستارة خلفية)، وإضاءة غير موحية ومكتشفة، ومناظر مباشرة غير منظمة، (غالبًا من تصميم كاميار نهر (Caspar Neher))، فيها كان مدخل أو باب يقوم مقام قصر (كما هي دائرة الطباشير)، وكانت المواد المستخدمة لا تبدو ملائمة فحسب، بل حقيقية وبالية. كان يجري بروفات لشهور، واستخدم Verfremdung التهميد أو التفریب (alienation or estrangement) بتقل وحذر، وكان يهدف إلى استجابة تقليدية من الجمهور. وقد تم توثيق عروضه في "دفاتر أو سجلات-نماذج" model-books من أجل إرشاد أو توجيه الآخرين. وقد نال [عرض] "ب.أ." (برلينر إنسامبل)، شعاعة، جوائز على أفضل مسرحية وأفضل عرض في [مهرجان] "مسرح الأمم" Theatre des Nations في باريس في عام ١٩٥٤، وأحدثت زيارة [الفرقة] للندن في عام ١٩٥٦ تأثيرًا عميقًا في "فرقة شكسبير الملكية" Royal Shakespeare Company و"رويال كورت" Royal Court. وادت جولات في أنحاء العالم إلى نشر أسلوب الـ"ب.أ.". وبعد وفاة بريخت ازدهرت الفرقة، وبعد ذلك تحجرت بلطف تحت قيادة فابجل حتى عام ١٩٧١. وحاولت روث برجاوس (Ruth Berghaus) أن تميد إحيائها أو نفخ الحيوية فيها، إلا أن مانفريد ويكفيرث (Manfred Wekwerth) استُبدل بها عام ١٩٧٧، وأصبحت الـ"ب.أ." تحت قيادته "متحفًا لبريخت". ويانفصال روث التام عن بريخت وورثته بعد عام ١٩٨٩، أصبح مستقبلها غير مؤكد.

١٢- افلاطون (Plato ٤٢٨-٣٤٧ ق.م.) : فيلسوف يوناني، تلميذ سقراط. أشهر كتبه الجمهورية The Republic.

١٢- كيم ستانلي (Kim Stanley) ( ١٩٢٥- ) ممثلة مسرح وسينما أمريكية. بدأت في الجامعة والفرق الإقليمية، ثم ذهبت إلى نيويورك لتعمل "موديلًا"، في حين تتدرب في "ستوديو الممثلين". لفتت الأنظار في عروض بروودواي، ثم بدأت التمثيل في الأفلام، ورشحت للأوسكار عن دورها في أحد الأفلام في عام ١٩٦٤. لكنها بعد ذلك أصيبت بانهايار عصبي واعتزلت، ثم اتجهت إلى تدريس الدراما في إحدى الكليات.

١٤- جلوريا فوستر (Gloria Foster) ( ١٩٣٦- ) : ممثلة إفريقية-أمريكية، لفتت الأنظار بتمثيلها لشخصيات قوية غير سوداء. في ظهورها الأول في "خارج-برودواي" في المسرحية التمسيلية المجمعة، في أمريكا البيضاء *In White America* (١٩٦٣) فازت فوستر بجائزتي "أوبي" Obie وفيرمون رايس Vernon Rice. وبتمثيلها الدور الرئيسي في *Medea* (١٩٦٥-١٩٦٦) لروينسون جيفرز (Robinson Jiffers)، فازت بجائزة المسرح العلني Theatre World لأدائها الرائع. وكانت يرما في "مسرح فيفيان بومونت" Vivian Beaumont Theatre في عام ١٩٦٦ وظهرت بانتظام في "المسرح الشعبي" Public Theatre في أدوار مثل فولومنيا (كوروليانوس *Coriolanus*، ١٩٧٩)، الأم شجاعة *Mother Courage* (١٩٨٠)، والأم في الزفاف الدامي *Blood Wedding* (١٩٩٢). كما ظهرت في أدوار سينمائية مهمة وفي التلفزيون.

١٥- لورد برتراند راسل (Lord Bertrand Russell) (١٨٧٠-١٩٧٢) : رياضي وفيلسوف

إنجليزي. من آثاره: تحليل المادة (The Analysis of Matter) (1927).

١٦- الدوس هكسلي (Aldous Huxley) (1894-1963) : روائي وناقد إنجليزي.

١٧- إبراهيم لنكولن (Abraham Lincoln) (1809-1865) : سياسي أمريكي. الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة الأمريكية (١٨٦١-١٨٦٥). شن الحرب على الولايات الجنوبية الثائرة وألغى الاسترقاق.

عدنا من أوروبا في صيف ١٩٦٨، بعد أن عرضنا "الأفمى" في جولة في المدن الأوروبية. وقد سببت الجولة عدة مشكلات لم تكن قد تنبأنا بها قبل حدوثها، كما سببت مغامرات كثيرة لم تكن نتوقعها. وبعد فترة عطلة، كان علينا أن نلتقى مرة أخرى، ونبدأ عمل العام التالي، وهو ما كان يعنى إنهاء عرض "الأفمى" الذى لم يكن قد انتهى بعد، ومعالجة مشكلات كنا نؤجلها.

وقد ألزمتنا أنفسنا بعرض الأفمى في أمريكا، وحين واصلنا البروفات، وجدنا أنفسنا بميدين عن المسرحية، وغير قادرين على استعادة حماسنا الأولى. وترك ثلاثة من الممثلين العمل. وأراد الباقون منا أن يبحثوا المشكلة ويفهموا ماذا حدث لهذا العمل الذى كنا متعلقين به بدرجة كبيرة في الآونة الأخيرة. ونظرنا إليه كما لو كان نصًا من تأليف شخص آخر لا نعرفه، في حين كان في الواقع عملاً خلقناه معًا مع جان-كلود فان إيتالى.

إن فرقة من الممثلين - في علاقة أعضائها بالعمل الذى يعرضونه - هي مجتمع صغير. لم يكن لأحدنا علاقة بالآخر، وكانت التوترات الشخصية التي ظهرت خلال جولة أوروبا هي شاغلنا الرئيس. بدأنا من الصفر، من الموكب الذى يستهل القملعة، ثم فحصنا مواقفنا من الجمهور ومن المادة وأعدنا الفحص مرات. وقطع حين بدأنا أخيرًا في التحقق من الإجراء الذى نتبعه في الفحص، كنا قادرين على أن نغير طريقتنا إلى طريقة أكثر ابتكارًا، وقطع عند النقطة

التي استسلمنا فيها تمامًا وتركنا المعرض ينهار، كنا قادرين على أن نبدأ في البناء.

قمنا بمثل تدريبات بشكل بطيء في المادة وحولها، وبدأنا في إعادة بناء العمل. وهذه المرة أعدنا بناءً بطريقة أكثر شكية بسبب أن مسألة ماذا ستكون الأهداف كانت أكثر وضوحًا. وفي محاولتنا أن نفعل كل شيء، كان قد نشأ نوع من التشوش والقوضى، وكانت الصورة قد أصبحت غارقة في كل تداعيات المخاطر وكل التراكمات. كانت هناك أشياء كثيرة في "الأفمي" لم تكن قد حلت بعد. وفي الواقع لا أذكر أنني كنت جزءًا من أي عمل ملموح حُلَّت مشكلاته. لكن من خلال هذه العملية الجديدة على القطعة نفسها، أعدنا اكتشاف علاقتنا بها، ومن ثم علاقتنا أحدنا بالآخر.

وكانت المواقف الشخصية المعلقة لها الأولوية دائمًا، ما لم تكن المجموعة مركزة بصورة كلية على العمل. بعد ذلك، حين ركزنا بشكل تام، اقترحت العملية نفسها من خلال الاتهامك، وأصبح الممثلون "عمال مسرح". وفي العمل بدءًا من "الأفمي" في ١٩٦٨، وخلال عرضي مسرحيتي "المحطة الأخيرة" Terminal وتحولات Mutations في ١٩٧١، كانت وظيفتي كمخرج تتم من خلال المشاركة مع روبرتا سكلار، وهي مشاركة بدأت في منتصف الطريق في أثناء إعداد "الأفمي"، تقريبًا في يناير ١٩٦٨، وانتهت في شتاء ١٩٧٢.

## ملاحظات حول [عرض] المحطة الأخيرة — شتاء ١٩٦٩ Winter 1969 Notes on Terminal

بدأنا بفكرة محاولة مواجهة الفزع من الموت. وحين شرعنا في المضي في توهماتنا وتخيل عدم دوامنا، بدأنا نفكر في أن ثمة "مؤامرة" لمنعنا من أن نكون مدركين أننا كنا، في الواقع، جزءاً من الطبيعة، أننا كنا أحياء الآن، ويوماً ما لن نكون كذلك. وبينما كنا نحس بالفزع من الفناء الشخصي ومن إخفاء المجتمع العملية، بحثنا عن حكاية يمكننا أن نستكشف من حولها صوراً وأفكاراً.

دعونا رجلاً يعمل بالتحنيط ليتحدث إلينا حول عملية تحنيط الجسد. وقد وصف لنا أن الجسم يجفف أولاً من الدم الميت، ويوضع السائل المحنط في الجسم من خلال الفتحات، ويتم إخراج عدد من الأعضاء الداخلية، ويوضع مكانها خشو شبيه بمواد التجديد، وتغاط الشفتان والعينان لإغلاقهما بحيث لا يفتحان، ثم يوضع مكياج (أدوات تجميل) ليعطى مظهرًا شبيهًا بالحياة للميت. بمباراة أخرى، يتم كل شيء بحيث يكون مظهر الجسد الميت مقبولاً من الأحياء. وشرح لنا المحنط أن هذا هو القانون. وقد ساعدتنا هذه الزيارة على تأكيد فكرة تتكرر أو تخفى الموت وعملية الاحتضار بحيث يجعلنا ذلك أبعد بدرجة أكبر عن طبيعتنا.

"إننا نزور المحتضرين كي نلتقي الموتى". حاولنا وجربنا عدة مسائل، لنستدعي الموت، اخترعنا بعضها، ودرسنا الإجراءات التي يستخدمها الناس الذين يؤمنون بالرفقة، أو تحضير [الأرواح]. وما اخترناه في النهاية كان أن نطرق باب الموتى

عن طريق الدق بالأقدام على الأرض، باب الموتى. ليس هناك أرض حيث لا يكون ما تحت الأقدام - تحت الخشب، تحت الحجر - هو عظام شخص عاش ذات يوم. إن "المُرشدِين" يَدْعُون الموتى تحت أرضية خشبة المسرح إلى أن يخرجوا ويتحدثوا من خلال الاحتضار.

بعد ذلك يرقص المحتضرون على قبور الموتى. إنهم يطرقون أبواب قبورهم. ويقولون: فليخرج الموتى سالمين، ولنندع الأمر يبدأ بنا". ثم يجعل المحتضرون أجسامهم متاحة لدخول الموتى، ويجعلون أصواتهم متاحة، ويدخل الموتى أجساد المحتضرين. وبمدها يخرج الموتى ويتحدثون. الفكرة هي أن الموتى كانوا قد عاشوا من قبل خلال مناقشاتنا، ولذا فبإمكانهم الرؤية من خلال استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها.

مررنا خلال عدة تحولات وتطبيقات في أثناء تطويرنا لمرض المحطة الأخيرة. كان لا بد من التخلي عن عدة أفكار لأننا لم نستطع أن نجد طريقة للتعبير عنها أو التلفظ بها بوضوح.

خلال هذه الفترة عملنا أيضاً على فكرة الروح، وخاصة على الفكرة البدائية الخاصة بعلاقتها بالجسد. درسنا فكرة جيمس جورج فريزر<sup>(١)</sup> التي تقول إن "الحيوان داخل الحيوان، والإنسان داخل الإنسان، هو الروح". وقمنا بالعمل على أفكار هروب الروح (باللاتينية anima) من الجسد من خلال فتحاته الطبيعية، وعلى الفكرة البدائية أن روح النائم تهم بعيداً عن جسده، وربما تمرض لخطر

ما . كما قمنا بتجارب مع فكرة المحتضرة الحُبلى . جرينا قصة امرأة كانت الأخيرة فى جنس كاد ينقرض . ويوجد شخص ما ليلقحها ، لكنها هى أثناء ذلك تحتضر . وخلال هذا الجسد الواحد تتحرك حياة داخله ، وتخرج منه حياة : يأتى المولود إلى الحياة ، وتمضى المرأة إلى الموت .

الموت يكون داخلنا دائماً ، مثل امرأة حُبلى تحمل طفلاً ميتاً .

ريلكه<sup>(٢)</sup>



عرض "الحطة الأخيرة" *Terminal*  
 من اليسار: شامي شايكين (Shami Chaikin) رايموند باري (Raymond Barry)

وعند نقاط جوهرية خلال التدريب على المادة تحدثنا إلى جوزيف كامبل<sup>(٣)</sup> .  
وحضر الورشة وتحدث إلينا حول الميثولوجيا الخاصة بالمرور أو الترحال من  
مكان الأحياء إلى مكان الموتى. وأشار إلى مصادر مصرية، ومصادر من التبت،  
ومن الديانة الزوروشترانية<sup>(٤)</sup> ، وغيرها. وقد أوصانا بأنه بينما نعمل على هذه  
المادة، بدلاً من تأسيسها على ميثولوجيا موجودة، يمكننا أن نحاول خلق مادة  
ميثولوجية خاصة بنا. وقد أشار إلى الميثولوجيا باعتبارها تجسيدات لحالات  
نفسية أو عقلية، وعرضاً للمخاوف أو الرغبات. وأشار إلى القصص الدينية  
باعتبارها قصائد تستخدم الرموز، وإلى كون الرموز علامات على هذه الأشياء  
التي لا يمكن المرء بفهرها أن يجد طريقة للكلام عنها.

## الهوامش

١- السير جيمس جورج فرايزر (Sir James George Frazer) (1854-1941) : عالم أنثروبولوجي بريطاني. صاحب كتاب الفسفن الذهبي The Golden Bough (عام ١٨٩٠-١٩١٥).

٢- رينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke) (1875-1926) شاعر نمساوي- ألماني. يُعد أحد عمالقة الأدب الحديث.

٣- جوزيف كامبل (Joseph Campbell) (1904-1987) : عالم أساطير وأخصائي أمريكي في الفولكلور [عادات شعب ما، وتقاليد، وحكاياته، وأقواله الماثورة].

٤- التبت : منطقة جنوب غرب الصين على هضبة عالية شمال الهملايا. والزوراشترانية Zoroastrianism : دين فارسي نشأ في القرن السادس ق.م. على يد النبي زورواستر (Zoroaster)، وانتشر في الـ "أفيمستا" Avesta، ويتسم بمعبدة الإله الأسمى والأعلى أهورا مازدا (Ahura Mazda) الذي يطالب بالأعمال الطيبة لمساعدته في صراعه الكوني ضد الروح الشريرة آهريمان (Ahriman).

(٣)

### ملاحظات حول بريخت Notes on Brecht

المشكلة تتعلق بكل الفنون، وهى مشكلة ضخمة ... ويمكن التعبير عنها بالشكل التالى: كيف يمكن المسرح أن يكون تعليميًا وتنويريًا وفى الوقت نفسه مسئليًا؟ كيف يمكنه أن يفصل عن تجارة المخدر الروحاني، ويتحول من موطن للأوهام إلى موطن للخبرة؟ كيف يمكن الإنسان غير الحر والجاهل فى قرننا هذا، بتعطشه إلى الحرية واشتياقه إلى المعرفة، كيف يمكن الإنسان المعبذب والبطولى، المظلوم والساذج، المتغير والمفقر للعالم فى هذا القرن العظيم والمرّوع أن يُحرز مسرحه الخاص به، والذي سيساعده على أن يُفَضِّع العالم ويتحكم فيه وفى نفسه؟

بريخت

نادرًا ما تكون النظريات والمناهج على الورق هى نفسها عندما تكون فى حالة معالجة عملية. فمجرد كونها على الورق يجعلها تتجمد من خلال أكثر مؤيديها جدية، وتصبح عسيرة وتطبق فى كل المناسبات. وقد كانت نظريات بريخت تهدف إلى إرضاء النقاد والباحثين، الذين كانوا مقتنعين أن أية عملية تكون أصيلة فقط حين تصاندها تركيبة من المفاهيم الثابتة. كانت نظرياته مرتبطة بأهدافه على خشبة المسرح، لكنها لم تتطور قط أو تتحقق بشكل تام. والأكثر من ذلك أن نياته كانت مختلفة عن نيات المسارح الأخرى فى زمنه:

(١) كان يريد أن يهاجم الجمهور البرجوازي، الذي بذلت [المسارح] الأخرى كل الجهد لإمتاعه وإرضائه.

(٢) كان موضوعه الأساسى هو مظاهر الوحشية والقسوة والتناقضات المتعلقة بالإنسان كمخلوق اجتماعى، فى حين كانت المسارح الأخرى تهتم بالمشكلات النفسية.

(٣) كان بريخت يريد نتيجة أو تأثيراً مدروساً وواعياً، فى حين كانت المسارح الأخرى تهتم بالإيهام أو التلقائية.

ينبى فى الحال أن يعاد النص على أن المقدمة المنطقية فى قلب عمل بريخت هى أن الناس يمكن أن يتغيروا. الأشياء يمكن أن تكون مختلفة. المسرح الملحمى، كما توصل إلى تعريفه وإعادة تعريفه، يطالب بمحو أو إزالة الشفقة عن طريق المؤدين والجمهور، حيث أن الشفقة هى استجابة لذلك الذى لا يمكن تغييره. وقد قال بريخت: " لا تتعلق بموجة تتكسر عند قدمك. ما دامت قدمك باقية فى الماء، فسوف تتكسر عليها أمواج جديدة".

كان بريخت يريد من جمهوره أن يكون أفراداً طلاباً مهتمين بصورة عملية وفعلية فى فصل دراسى ملحمى جُهّز بدقة، حيث يقوم مدرسو المادة نفسها الذين كانت لهم وجهات نظر مختلفة بمناقشة الدرس. ولا بد أن يشحن الدرس بالتسلية، والاستعارات، والأغاني، والتشخيص، والمرح، والابتكار المسرحى النكى

والبارع، والمرئى دائماً، وبنوع فريد من السرية كتيار متواصل ودائم خلال الحدث كله. وسيكون [الدرس] مقصوراً على البالغين، لأن الأطفال لا يهتمون باختيار مثل هذه القضايا الجادة. إن البالغين يقومون في الغالب بتحديد اختيار الطفل حتى يصر هو على القيام باختياره الخاص به، وعند هذه النقطة يكون هو نفسه بالفاً أيضاً.

البحث المفيد بصورة أولية في نظرية بريخت عن الممثل يكون مقارنة نظريته بنظرية ستانسلافسكى. فنظام ستانسلافسكى في أنقى أشكاله يعتبر "خريطة الطريق" التي ترشد الممثل إلى التعبير التلقائي عن الشخصية من خلال مهام يضعها ويحددها لنفسه في شكل أفعال داخلية. وهو يتعلم كيف يدخل نفسه بشكل شخصي في الشخصية، حتى يمكنه أن يُدمج حياة الشخصية الداخلية في التعبير الخارجى عنها . وهو يمثل الحدث كما لو أن الجمهور ليس حاضراً. وعندما يقسم الممثل دوره (يسجل دوره في نقاط)، فإنه يكون مهتماً بشكل دائم بالمجازفات الخاصة بشخصيته [التي يمثلها]، داعماً أفعالها بدوافع الممثل، فيصبح واقع اللحظة-بلحظة دائرة من الانتباه تشمل الشخصيات الأخرى فحسب.

كان ستانسلافسكى مخرجاً يخرج مسرحيات أشخاص آخرين، وكان بريخت يقوم في المقام الأول بإخراج مسرحياته هو. وما يُعد جوهرها في مَطْلَب بريخت هو أن يكون الممثل، كإنسان خصوصي، مهتماً بموضوع المسرحية كلها. بالإضافة

إلى حضوره على خشبة المسرح كشخصية فى ظروف معطاة، فهو يشترك مع الجمهور فى الاستجابة لمآزق الشخصية. ولا بد أن يتم صنع كل اختيار وفقاً للمنطق الخاص بهدف مؤلف المسرحية، بدلاً من أن يكون مقصوراً على هدف الشخصية. إن المسرحية تكون، لحظة بلحظة، بين الممثل والجمهور، عندما يتغير موقف الممثل بالنسبة إلى الشخصية وظروفها. الجمهور يكون شريكاً للممثل وهو يمثل دور شخصيته مع الشخصيات الأخرى. لا يجب على الممثل أن يفهمز، أو يتودّد إلى [الجمهور]، أو أن "يعمل قوَّاداً" كي يفوز بمشاركة الجمهور، وهذا الافتراض هو الفهم الضمني، والسر الكامن تحت واجهة الشخصية.

التمثيل البريختى يكون تحليلياً. بمعنى: "إننى أصنع دائرة لنفسى من الإلزام أو التورط كما يفعل الممثل فى مشهد لستانسلافسكى، لكنى بعد ذلك سأفتحها [الدائرة]، لكى يدخل الجمهور فيها". يقوم ثلاثة جنود برشوة جالى جاي Galy Gay بصندوق سيجار. وهو يقاوم العرض، ثم يستسلم. كان بريخت يريد من الجمهور أن يرى:

(١) حيل الجنود ومآزق جاي.

(٢) النقطة التى لا يستطيع هذا البريء عندها أن يقول لا.

إن الممثلين الأربعة يشتركون فى الحدث كله (الرشوة)، وكل واحد يكون مسئولاً عن دوره فيه. ويكون تركيز كل ممثل فى الخطوات التى تصنع الرشوة. ليس هناك اهتمام بتمثيل تفاصيل كل شخصية، والتى تكون غير متصلة

بالرشوة. الاختيارات الممينة التي يقوم بها كل ممثل تأتي من استكشاف القوى التي تحرك الحدث/ الفعل تجاه استسلام جالى جاي.

الخطأ المتباد الذى يقع فيه الممثلون الأمريكيون فى محاولة اتباع اقتراحات بريخت يكمن فى تفسيرهم لـ "الانفصال أو التفريب" أو *Verfremdungseffekt*. لقد أورد بريخت فى البداية هذه الفكرة الخاصة بالانفصال أو عدم التحيز كظرفية عندما كان يدافع عن بيتر لور (Peter Lorre) فى أدائه لـ الإنسان هو الإنسان *Man Is Man*. فقد قال النقاد إنه كان أداءً غير مُرضٍ لأنه لم يكن "مندمجاً" فى دور جالى جاي. وحيث إنه لم يكن مندمجاً، فقد وجدوه غير موزون، ولا يؤدي إلى اندماج [الجمهور]. كان بريخت معجباً بأداء لور جداً، وكان قد وجهه إلى النتيجة النهائية، ولذا فقد خرج ليدعو النقاد والجمهور إلى الاستمتاع بأداء لور بطريقة مختلفة عن تلك التي ينظرون بها عادة إلى تمثيل الشخصية. وبدأ يناقش الـ "الانفصال" (التفريب). كان على الممثل أن يظل حاضراً أو موجوداً فى تشخيصه للشخصية. لم يكن له أن يندمج مع الشخصية. كان له أن يكون عرضاً أو توضيحاً عملياً للحدث/ الفعل كله، كما حدث فى مثال الرشوة. وكل ممثل مسئول عن أفعال شخصية واحدة بعينها.

إن فكرة أو نظرية تأثير- الانفصال / الغتراب V-effect برمتها قد شوهت وحرفت فى أمريكا بسبب أن الممثلين ظنوا أن "الانفصال" يعنى "عدم المبالاة". على العكس تماماً. سواء كانت "الأم شجاعة" تساوّم لمدة أطول من اللازم على

فدّية سويس تشيز [الجبن السويسرى] (Swiss Cheese) أو لا تفعل، وسواء كانت جروشاً (Grusha) ستأخذ الرضيع الأرستقراطى أو لا، فتلك أفعال لها عواقب يكون الممثل، مثل الجمهور، واعياً بها. إن تأثير- التفريب هو وسيلة لتقديم هذه الأحداث بحيث يمكن الجمهور أن يكون رأياً خالياً من العاطفة تجاهها. إنه أى شىء غير عدم الاكتراث. والصعوبة هى أن ممثلينا يفهمون الارتباط فقط، على أنه ارتباط بمشاعر الشخصية. لو كاد شخصان أن يحترقا حتى الموت فى حريق، فرواية كل منهما لذلك، بصرف النظر عن عدم تحيزها، تكون مختلفة عن رواية شخصين يحاولان أن يثيرا فى نفسيهما الفزع المتخيل من كونهما فى منزل محترق. وإذا كان ما نراه هو مجرد إعادة تقديم لما هو موجود، فلن نفهمه أو نفهم علاقتنا به.

إن بريخت يستخدم بشكل ثابت ودائم السخرية والتهكم، والمداعبة والظفر، والأقنعة، والأغاني، والمجاز والاستعارة لكى يعمّر صفو اعتدادنا بأنفسنا ويثبّت منطقنا الراسخ والمحدّد، ولكى يركّز نوراً كشافاً على الأدوار الاجتماعية التى نلعبها. كان يريد أن يبين أننا نعيش إما بقيم نخترها عن عمد، أو - كما هى الحال فى الغالب الأعم - بتلك القيم التى فى متناول يدنا، والتى نقبلها ببساطة. وموضوعاته تكون خاصة بالإنسان المتورّط أو المشتبك مع المجتمع، وبالإنسان وهو يعانى اختياراً ربما لم يقدم عليه هو نفسه، وبالإنسان وهو محبوبوس فى مواقف أنشأها نظام لا يفهمه، وبالإنسان وهو يتوق إلى شىء، وبالإنسان وهو يختار، ويلاحق، وفقاً لقيم أرساها بشر آخرون، وأملتها قوى اقتصادية وسياسية قاسية ولا ترحم، والتى تتكرر فى هيئة النفعية البسيطة.

والمطلوب الأول للممثل الذى يتعامل مع بريخت هو أن يقبل افتراض بريخت أن ما يقع فى العالم يقع داخل نفسه، وأن الممثل يكون متصلاً بشكل يقع فى العالم. ويفهم ذلك، ينبغى للممثل أن يدرس النظريات، ويقدر ويدرك كيف نشأت، ويعد ذلك يحيد عنها. وحين يفهم ذلك جيداً، سيكون مخلصاً لأهداف بريخت.

إن كل ممثل يكون مسئولاً عن شخصية بعينها، لكن انتباهه يكون موجهاً إلى الحدث كله. يجب أن يعرف الحدث بكامله فى كل تناقضه وتعارضه، ويرى التشوش بوضوح. من هذا المنظور يكون لدينا رأى أو صورة للبنيات التى نعيش فيها، يكون هذه البنيات عبارة عن ترتيبات أو استمدادات نقوم بها لكى نعالج التشوش والقوضى. إن بريخت يطلب منا دائماً أن نعيد فحص تلك الترتيبات.

لو كان للمرء أن يمثل بريخت، فمن المهم أن نعرف ألمانيا التى هرب بريخت منها وعاد إليها، بنفس قدر أهمية أن نعرف فرنسا التى كان آرتو يتعمق ويتحلل فيها، وروسيا الأرستقراطية التى ينتمى إليها تشيكوف وستانسلافسكى. كانت ألمانيا التى هرب منها بريخت هى خطوة الأوزة، ومعسكرات الاعتقال والتعذيب، والأغاني، والمذابح، والتى كانت تنفذ باسم أكثر الفضائل نبلاً. وليست مصادفة أن بريخت كان يكتب فى عالم نازى: لقد أحس به مباشرة وهرب منه.

لكن قبل كل شيء، كان بريخت يريد لمسرحه أن ينطبق على حساسية الفترة، ولم يكن له يريده أن يكون مسرحًا "متحفياً". إن هذا هو السبب في أنني أعتقد أنه لا بد من عرض بريخت في علاقته بما يكون حيويًا، بدلاً مما كان [حيويًا]. كثيرون من الشباب يشعرون بأن التغيير بدلاً من التقدم هو كل ما يمكن المرء أن يراه بلفة التاريخ المسجل. الشخص هو من يتظاهر أنه يكونه. وبينما أتجنب اتخاذ أي فعل أو قرار من أجل - أو ضد - ما أراه، فإن حياتي تتقهقر أمامي. إنها تمر. لقد مرت. إن أعمال بريخت يكون مقصودًا بها أن تدعو إلى الفعل - الفعل كشكل من أشكال الاختيار، اختيار مبنى على ما أراه. وكما قال لينج<sup>(٣)</sup> في سياسة الخبرة *The Politics of Experience* :

لو أننا تجردنا من التجربة، فنحن نتجرد من أفعالنا. ولو أن أفعالنا، إذا جاز التعبير، تؤخذ من أيدينا مثل الدمى التي تؤخذ من أيدي الأطفال، فنحن نكون مجردين من الإنسانية. نحن لا يمكن خداعنا. البشر يستطيعون تدمير - وبالفعل يقومون - بتدمير إنسانية بشر آخرين، وشرط ذلك الاحتمال هو أن نكون معتمدين أحدها على الآخر. إننا لا نكون وحدات أو ذرات مستقلة ذاتيًا لا تحدث تأثيرات إحداها في الأخرى عدا انعكاساتها. نحن يتم التأثير فينا، وتغيير إلى الأحسن أو الأسوأ، عن طريق بشر آخرين؛ ونحن نكون عوامل أو أدوات أو وسائل نعمل على آخرين لكي تؤثر فيهم بطرائق مختلفة. كل منا يكون الآخر بالنسبة إلى الآخرين.

## الهوامش

- ١- رونالد ديفيد لينج (Ronals David Laing) (1927-1989) : محال نفسي  
بريطاني.

### ملاحظات حول التدريب الذي تلقينته Notes on My Training

بدأت التمثيل قبل أن التحق بالمدرسة الابتدائية. وأخيراً، كنتيجة لمقال ظهر في صحيفة "دى موين" De Moines عنى وعن "المسرح المفتوح"، تلقيت خطاباً من وكيل ناظر المدرسة الثانوية التى كنت فيها. قال إنه كان فخوراً جداً بأننى كنت أدرس فيها، وأنه كان يذكرنى باعتبارى طالباً جيداً جداً. إننى اذكر أننى كنت أرسب تقريباً فى كل مادة درستها؛ لم أكن أستطيع أن أركز فيما يتحدث عنه أى شخص.

كنت أمثل فى المدرسة الابتدائية، لكن بحلول الوقت الذى التحقت فيه بالمدرسة الثانوية بدأت أمثل عدداً كبيراً من الأدوار: ريبورتوار المدارس الثانوية، كوفمان وهارت<sup>(١)</sup>، ومل شابه ذلك، ناسخاً الأداء النمطى الذى كنت أشاهد آخرين يقدمونه فى فصول نصف السنة الدراسية السابقة. وبعد المدرسة بقيت فى "دى موين" وذهبت إلى جامعة "دراك" Drake، حيث بدأت أقابل أشخاصاً [يعملون] فى المسرح. وعملنا على مسرحيات معاصرة مختلفة، ثم بدأت أقوم بتمثيل كثير من المسرحيات الشكسبيرية واليونانية.

واصلت تمثيل شكسبير فى الجامعة وبدأت أدرس الفلسفة، ثم تركت الدراسة بعد ثلاثة أعوام، وجئت إلى نيويورك لأبدأ الدراسة مع من تتم تزيكته أو يُنصح به وقتها، فكانت البداية مع "ستوديو هيربرت برجهوف"<sup>(٢)</sup>.

عملت في وظائف مكتبية لبعض الوقت، لكني لم أكن كفؤاً أو مؤملاً، وكنت أفضل بشكل منتظم. ولم يدم بقائي في وظيفة التحقت بها لأكثر من أيام قليلة. وذهبت إلى مصلحة وظائف مؤقتة لكي "أؤجر" نفسي فيها. ووجدت طرائق للتظاهر بأن التجهيزات لم تكن تعمل - أن [المبب] ليس في، بل فيها. وأخيراً، تغليت عن الوظائف المكتبية، وبدأت العمل نادلاً. وكانت لدى شقة رخيصة جداً، جداً، وعشت على القليل جداً، ودرست مع كل شخص كان يزكّيه أحد أو ينصح به، ملتحقاً بأكثر عدد من الفصول كان في طابقتي.

ستانسلافسكي والـ "دوجما" [العقيدة بلا داليل Stanislavski and Dogma] :

كل مدرس درست معه كان يقوم بتعليم منهج ستانسلافسكي بطريقته الخاصة، وكان كل منهم يؤكد لتلامذته المخلصين أنهم سيجدون "الحقيقة الداخلية" فقط عن طريق الاشتراك في منهج هذا المدرس بالذات. وبصورة عامة، كان التدريس ينقسم إلى أربعة أنواع:

١- مبدأ الأهداف، والأفعال، والعقبات. هذا التكتيك يساعد الممثل على أن يستنتج من شخصيته [التي يمثلها] ومن الظروف: (أ) ماذا تكون أهدافه الكلية في المسرحية، (ب) ماذا يجب أن يكون فعله المسرحي لكي يحقق هذا الهدف، (ج) ما العقبات التي تقف في طريقه. بمعنى أنه يتعلم أن يجد التصادم أو التضارب الدرامي الذي يكون في قلب كل مشهد. كثير من الممثلين، بمجرد أن يتمكنوا من مفردات اللفة تلك يستجيبون لها بقوة ووضوح. لكن بالنسبة إلى آخرين تظل المصطلحات غامضة، وتمثيلهم لا يمر عنها بوضوح.

٢- الانتباه الحواسي والتذكر الانفعالي. هنا يتم التأكيد على التركيز والاسترخاء. ويصرف النظر عن النص، ويحرض الممثل على أن يبين فقط ما يشعر به في اللحظة. وتستخدم قطع الارتجال التي تبدو مثل العلاج النفسى بحرية. ومرة أخرى، ينمو بعض الممثلين مع العمل، لكن آخرين ينتقلون إلى حالة من القنوط. واعتراضى القائم على الخبرة على ذلك التدريب هو أنه يعد الممثل للتمثيل وحده - إنه يكون مبعداً عن أية تجربة للمجموعة.

٣- التحليل المنطقي للنص. يتم تحليل كل لحظة من المسرحية وتسجل وتوضع في مجموع نقاط بلغة الشخصية، والموقف، إلخ. ويمجرد أن ينتهى تسجيل النقطة، فإنها تظل ثابتة، بصرف النظر عن الممثل الذى تمثل معه، أو المخرج، أو الجمهور، إلخ.

٤- الإلهام. هذا المدرس لا يستخدم نقداً مباشراً، بل "يلهم" الممثل بإعطائه نوعاً من نقل الدم الروحانى.

كان كل مدرس يؤكد، مع [محاولة] إيراد الدليل، أن التكنيك الذى يتبعه يعتبر مناسباً لكل مادة، معاصرة كانت أو كلاسيكية، ولكل فترة ولكل الأساليب. إنهم يؤكدون ويجزمون لنا أن المشكلة الوحيدة هى فهم المنهج وممارسته بصورة منتظمة ومستقرة، وأيضاً بشكل مخلص وصحيح. كانت أكبر خيبة أمل لى تكمن فى اعتداد كل المدرسين الذين عملت معهم بأنفسهم، كانوا يقبلون حدوداً تم تعريفها مسبقاً، لكنها لم تكن مُعلّنة أو منصوحاً عليها. لقد قرأت كل كتب

ستانسلافسكى المتوافرة بالإنجليزية، ولا أستطيع أن أفصل عمله-المدرسى عن عمله-المسرحى، ونظريته عن ممارسته.

### تأثيرت Influences

فتحت تمارين نولا شيلتون (Nola Chilton)، التى كانت من أوائل المدرسين لى، مجالاً ضخماً داخل المنهج السيكلوجى. ومن ميرا روستيفا (Mira Rostiva) اكتسبت حدة الأهداف غير المريئة، والتى تتقاطع فى خطوط متصالبة بعضها مع بعض طول الوقت، جاعلة نفسها مريئة. لقد درست وتمرضت لتأثيرات عديدة أخرى، تبرزت منها، ورفضت الاعتراف بها؛ أو قمت بتجسيدها وإدماجها [فى عملى]. ولم يكن هناك أى تأثير مبكر أعظم من الحوارات التى أجريتها مع جوديث مالينا وجولييان بك. لم يكن أحدها يتضمن تمارين، أو تمثيلاً، أو تقنيات محددة، لأننى كنت فى ذلك الوقت عضواً فى "المسرح الحى"، ولم يكن [أعضاء الفرقة] يبحثون فى السلوك أو الطقس المسرحى — لكنهم كانوا متحررين من كل طموحات واقتراضات المسرح الراسخة. وأخيراً جداً، كان أقوى تأثير فى هو صعبة الأشخاص الذين كنت أعمل معهم، وأفكارهم وحياتهم.

### فرق المخزون الصيفى Summer Stock

كان أول عمل احترافى لى فى فرقة مخزون صيفية فى "بنسلفانيا" Pennsylvania، حيث مثلت دوراً أقل أهمية فى "لا وقت للرفباء" (ضباط النظام) No Time for Sergeants. كنت مثاراً ومتحمساً بصورة تجاوزت كل المعايير. حين وصلت إلى هناك، قيل لنا إن على كل ممثل أن يصل إلى "تصوير

كامل للشخصية" فى يوم واحد، وإن العرض سيتم خلال أسبوع واحد. وبعد استراحة الصباح قال المخرج إنه سيستبدل بى غيرى إذا لم أتوصل إلى شيء بعد الظهر يكون أكثر إضحاً مما توصلت إليه فى الصباح. وتوصلت، فى الموعد المقرر، إلى شيء وجده أكثر إضحاً. كان العرض يقدم من أجل من يقضون إجازتهم الصيفية، وكنا نعد مرات الضحك، ونكيف الأداء ليلياً وفقاً للضحكات. وكانت فرقة الممثلين تحسب كل ليلة فقط من خلال الضحك. ولم تكن ودودين بعضنا مع بعض، وخلال أسبوع من البروفات وأسبوعى عرض، لعبنا أدواراً مختلفة من الخداع والخيانة والأسف والندم. كنا نحاول أن نقابل الجمهور على أكثر المستويات ابتداءً وغناءً.

بعد أسابيع فى فرقة المخزون عدت إلى نيويورك. كنت أصبر على أن أقول لكل شخص أقابله كم كان الأمر مثيراً ومشوقاً وأى نجاح حققته. حاولت أن أصدق ذلك، وما دام أن ذلك كان فى الماضى، ولم يكن هناك أحد لى يعارض ما أقوله فى تقريرى، كان بإمكانى أن أقتع نفسى أنها كانت تجربة فائقة وساحرة، وأنه من المفروض أن أحسد عليها.

بمجرد أن انسحبت رسمياً من المدرسة، إلى جانب الدراسة فى المسرح، وأصلت أيضاً دراسة الفلسفة. فى هذه الدراسة وجدت مدرساً اسمه دجوليوس بورتونى (Dr. Julius Portony)، كان قادراً على أن يتحدث بصيغة المتكلم عن كل فيلسوف درسناه. إنها تلك الفترة التى بدأت أفكر فيها من خلال كتابات العقلانيين، والفلاسفة السياسيين، والميتافيزيقيين أو فلاسفة ما وراء الطبيعة.

فى البداية مررت بتجربة الاستمتاع بالتعلم فى مقابل مهمة اجتياز المادة. تعلمت بصورة حرة بدلاً من محاولة أن أقرر أو أفهم ما يدور فى ذهن المدرس بشأنى. تعلمت أنه لا بأس من أن أفكر فيما لا يُصَوَّر أو لا يُصَدَّق - مساحة بلا حدود. كان امرًا صحيحًا ولا بأس به أن أتخيل عوالم أو مجالات لا يوجد فيها إجابات، بل تأملات فحسب. وإلى أن وصلت إلى تلك المرحلة كان الدين يعصونى بعيدًا عما هو روحانى، ويمنعنى من الاستجابة لكل ما هو غامض وملغز. كان الدين يقدم لى دائمًا فى زُجَم من الأخلاقيات الزائفة، والحيوية المفقودة، والخوف الخالى من الجنس.

نحو ١٩٦٠ ذهبت إلى "المسرح الحى". وحصلت على دور فى مسرحية كانوا يقدمونها، "من الكهف" From the Cave لبول جودمان (Paul Goodman)، وقد تدربنا عليها عشرة أسابيع، لأن كل شيء كان يمسير بصورة خاطئة من الناحية التقنية - مع الفرقة، ومع المبنى؛ كان هناك تهديد بالإفلاس، وكنا نجبر على التوقف باستمرار، وكان العرض يؤجل أو يؤخر دائمًا. وعندما افتتحت المسرحية كانت خيبة أمل، لكنها وضعتنى فى ريبورتوار "المسرح الحى". مثلت فى قصص حب عديدة Many Loves لويليام كارلوس ويليامز (William Carlos Williams)، وفى آخر الأمر دخلت فى [عرض] "الصلة" The Connection، بدور لم أكن ملائمًا له تمامًا. وبعد عدة شهور أدركت أنه لا يمكننى أن أكون فى الصلة بعد ذلك، وذهبت إلى مسرح مختلف، يقدم مسرحيات شعرية فى أغلب

الأحوال ، حيث مثلت فى "دى جيلدرود" De Ghelderode ، مسرحية لبييتس <sup>(٣)</sup> ، ومسرحية لـ إى. إى. كمنج <sup>(٤)</sup> . ثم أغلق هذا [المسرح] ، واتصلت بـ "المسرح الحى" وقلت: "سأضطر إلى العودة إلى الوظائف المكتبية ما لم تعطونى عملاً. سأقبل أى شئ". وقالوا: "الشئ الوحيد هو [عرض] الصلة. يمكنك أن تعود إلى ذلك". وعليه عدت إليه.

كما قد قمنا بجولة أوروبية خلال الفترة الأولى لى مع "المسرح الحى" وبمدها ذهبنا إلى أوروبا مرة أخرى، مضيفين هذه المرة مسرحية لبريخت، هى "فى غابة المدن" *In the Jungle of Cities* . وبعد ذلك، "العودة إلى نيويورك" وإلى دور فى "الإنسان هو الإنسان". كان ذلك بالنسبة إلى بداية تغيير جذرى، ونهاية لطموح معين. كنت حتى مسرحية بريخت مهتماً [بأن أحقق] لنفسى كممثل حياة مهنية مترفة وخيالية، وكنت أظن أن فرصة تمثيل هذا الدور ستمطينى كل الفرص فى العالم لتعزيز هذه الحياة المهنية.

كنت أعتقد أننى سعيد جداً : كانت بداية النجومية - وكانت [فرق] خارج-برودواى قد بدأت لتوها فى أن تصبح مهمة - وكنت أمثل دوراً رئيساً فى مسرحية جديدة، مع فرقة جذبت الأنظار واعتبرت مثيرة للاهتمام. كان لدى وكيل أعمال من نيويورك ومدير شخصى أيضاً، وكثير من المشروعات فى الانتظار. كانا يقولان: لا بد أن نحصل على مقالات نقدية جيدة، وبعد ذلك علينا أن نأخذها بطريقة كذا وكذا وكيت وكيت، وسيأتى فيلم سينمائى، وسيظهر هذا وذاك ...". كما نحاول أن نكتشف بالضبط كيف نقوم بتصنيفى: هل كنت شخصية

شاب أو حَدَث أو يافع أو كنت مجرد ممثل شاب جاهز لأدوار البطولة- ماذا كنت بالضبط؟

لكن بتمثيل الدور كل ليلة، ونطق السطور، وإيجاد ارتباطاتى الخاص بى بالمسرحية، كنت اتغير شيئاً فشيئاً. مثل جالى جالى فى المسرحية، حدث الأمر غالباً من تأمل سطور المسرحية، ليلة بعد ليلة بعد ليلة، والنطق بها، دراستها والتلفظ بها. كانت هناك لحظة يستدير فيها إلى الجمهور ويقول، "من أنا؟ لو أنهم قطعوا ذراعى ورأسى، هل تتعرف الذراع على الرأس؟" كانت بشكل خاص مسئولية الاتجاه إلى المتفرجين والتحدث إليهم مباشرة - وهو شيء لم يكن ينبغي لى أن أفعله أبداً من قبل - وأنا أعلم اننى لم أكن أصدق ما كنت أقوله للمتفرجين، والتوصل بعد ذلك إلى تصديق ما كنت أقوله.

كان الشيء الآخر هو عائلة بيك. كنت قد أصبحت مرتبطاً بهما أصلاً ببساطة كممثل عرضاً عليه دوراً - ليس دوراً جيداً جداً، لكنه دور يمكن أن يؤدي إلى أدوار أفضل. كان وراء هذا التفكير طموحى أن يشاهدنى الناس، وأملى أنه ربما أصل بالفعل "إلى مكانة ما أو موقع ما". لكن فى أثناء وجودى مع آل بك أصبحت فكرتى عن الـ "مكانة ما أو موقع ما" مشوّشة جداً.

كانت السياسة هى التى أبطلت هذه الفكرة. كنت قد قاومت هذا الجانب من مسرحهما، لأنه كان يبدو لى سخيفاً ومضحكاً وغير ضرورى. لم يكن العالم يبدو لى بكل هذا السوء. وكنت معتاداً أن أقول لهما بشكل متكرر: "هل انتما مسرح أو

أنكما حركة سياسية؟ لا يمكن أن تكونا كليهما". كنت مصممًا على أن أحدد طريقي، وكانت ازدواجيتهما وتراجعهما بشأن ما كانا بفعلانه هما ما جعل طريقي يظهر لى أكثر وضوحًا.

كانت لنا أحاديث كثيرة، ومعارك عديدة. وكان ما يقوله جوديث وجوليان ويفعلانه، وسطور جالى جالى التى كتبت أقولها كل ليلة للجمهور، والحوارات التى اشتركت فيها فى هذه الفترة، قد بدأ ذلك كله فى أن يكون له تأثير فى. بدأت فى التورط فى أشياء سياسية، والاشتراك فى مظاهرات، وفى أن يقبض على وأذهب إلى السجن. كتبت اقضى هناك ليلتين فقط فى كل مرة، لكن المسألة كان لها اثر دائم وثابت وياق فى. لقد بدأت احس بأن الجانب السياسى من "المسرح الحى"، والذي كان يبدو سخيًا ومضحكًا جدًا، كان ضروريًا جدًا. وحقيقة أنه كان سخيًا ومضحكًا لم تجعله أقل ضرورة.

بدأت أفكر، بعد ذلك بفترة قصيرة، أننى كنت أود أن أعرف مزيدًا عن التمثيل مما توافر لى من خلال الفصول التى التحقت بها، أو من خلال "المسرح الحى". فى ذلك الوقت لم يكن "المسرح الحى" مهتمًا فى الواقع بالتمثيل على الإطلاق، وكان بالكاد يستكشف قوى أو قدرات الممثل الخاصة به، أو تجربة العمل مع المجموعة. كانت حالة الطوارئ المستمرة فى "المسرح الحى" تمنع ذلك، ولذا فقد بدأت فى العمل مع كتاب وممثلين من فصل نولا شيلتون بعد أن ذهبت إلى إسرائيل - أناس كانوا يريدون مواصلة العمل معًا حتى بالرغم من ذهابها. وعندما ذهب "المسرح الحى" إلى أوروبا فى ١٩٦٢، لم أذهب معهم.

بدأت مجموعتنا الجديدة تلتقى مرة في الأسبوع، ثم مرتين في الأسبوع. ونشأت مشكلتنا الأولى عندما أراد الممثلون الاستمرار كما كانت نولا تعمل بالضبط هي أثناء عملها معهم، وكنت أنا أريد أن نحاول أشياء أخرى. ومرة أخرى كانت هناك عقبة عَقْدِيَّة [دوجماتية] مؤكدة بعينها: هذه هي الطريقة، و[آية] طريقة أخرى لا تكون الطريقة. كان موقفًا عابراً جداً، حيث يأتى الناس وينصرفون. واستقرقنا وقتاً طويلاً لنرى ما إذا كان يمكن أن يثق أحداً بالآخر، وبوضع الطريقة التى حددنا بها السؤال فى الحسبان، وجدنا أنه لن يمكننا [أن يثق أحداً بالآخر]. كان هناك عدد من التجارب داخل الفصل وفى حالة الورشة، بعضها كان محاولات للارتباط بأفكار بريختية معينة وفهمها، وبعضها كان سياسياً، وبعضها كان أفكاراً كانت لدى منذ وقت طويل، وأردت أن أطورها مع أناس آخرين، وكان عدد كبير جداً من [هذه التجارب] مجرد وسيلة لإزالة الجدار، الحاجز - هذا القيد الذى كنا نحس به من خلال تدرينا. وبداننا نفعل أشياء مثل تقييد أيدينا وسيقاتنا ومحاولة أن نؤدى مهمة ما مع ممثل آخر، محاولين أن نجد طريقة ما أخرى غير استخدام الطرائق أو السلوكيات المميزة التى يتسم بها المذهب الطبيعى.

كانت الأسئلة الباطنية أو الذاتية هي: أى اتجاه ينبغي لنا أن نسلكه؟ وهل نظن أنه من الممكن أن نتوافق بعضنا مع بعض؟ وفى هذه النقطة كانت هناك مدرستان للتفكير: كانت إحداهما تشمر أنه ينبغي أن نكون بشكل أساسى مجموعة مجتمعية تصنع مسرحاً، وكانت الأخرى تشعر أنه ينبغي أن نكون

مجموعة من محترفي المسرح. وقد طرحت هذه الأسئلة مرات ومرات. ثم قلنا، "حسن، أى اسم نطلقه على أنفسنا؟" وفكرنا فى كل أنواع الأسماء ، بما فيها "سفر التكوين" Genesis، الـ "لؤلُوب" Spiral، و"المسرح المفتوح". وأحببت "المسرح المفتوح" لأنه كان اسمًا غير مقيد، كان يتضمن قابليَّة الاستمرار فى التغيير. كان الاسم سيؤدى غرض تذكيرنا بذلك الالتزام المبكر بالبقاء فى حالة عمل، وأطلقنا على أنفسنا هذا [الاسم].



عرض 'الصلة' *The Connection* (1960)

من اليسار جوزيف شايكين، جاري جودرو (Gary Goodrow).

فى فترة مبكرة جداً، من لقاءنا حتى قبل أن نبدأ فى تسمية أنفسنا "المسرح المقترح" كنا مجموعة بلا شكل. وقد خرج الشكل الأولى كنتيجة للأشخاص الذين كوّنوا المجموعة فى الأصل. كان لى وورلى، وبيتر فيلدمان، وميج تيرى هناك منذ البداية. وقد كانت أمزجتهم ومواهبهم هى التى شكلت بقدر كبير الفترة الأولى لـ "المسرح المفتوح". وبعد لقاءات لمدة شهرين أو ثلاثة أو أربعة شهور، قام جوردون روجوف بإحضار جان-كلود فان إيتالى إلى الورشة. وما حدث أن دوره فى المراحل الأولى، وتعاوننا من هذه النقطة، بدءاً من "مشاهد قصيرة" حتى "أمريكا هوراء" و"الأفعى"، كان له علاقة وثيقة بكل ما تبع ذلك.

قال جوليان بيك إن على الممثل أن يكون مثل كولومبس: عليه أن يخرج ويكتشف شيئاً ما، ويعود ويدلى بتقرير عما اكتشفه. لا بد من القيام برحلات، لكن لا بد من وجود مكان نعود إليه، وهذا المكان لا بد أن يكون مختلفاً عن المسرح المستقر. ولا يصح له أن يكون مكان مشروعات أو أعمال.

على المرء أن يكون قادراً على تخيل والإحساس بمآلم بديل للسلوك لكى يقوم بتمثيله. سيسهر المتفرج أن ما هو حقيقى على خشبة المسرح يكون أكثر ما يمثل هو نفسه — هذا العالم التى يتوحد أكثر معه باعتباره "حياته الواقعية"، ربما تلك الحياة التى يقيم فيها فى أغلب الأمر، لكن فى الوقت نفسه، العالم الذى يتم تمثيله يزكى "واقعاً" ربما يتبناه.

إن كل شئ نعلمه يغيرنا قليلاً، حتى حين يُفهم منا ظاهرياً أننا لا مبالين بما فعلناه. وما نشهده، نعلمه أيضاً.



عرض "الإنسان هو الإنسان" *Man Is Man* (1962)

(جوديث مالينا (Judith Malina) وجوزيف شايكين).

## الهوامش

١- جورج س. كوفمان (1889-1961) (George S. Kaufman) : مؤلف مسرحي ومخرج أمريكي. أحد مؤسسي المسرح الجماهيري الأمريكي، والذي تمتع بحياة مهنية خصبة في برودواي. كتب وحده مسرحية طويلة واحدة من نوع الماتير يهجو فيها المسرح اسمها *الزبد ورجل البيض* *The Butter and Egg Man* (1925). وبالتعاون مع موس هارت (Moss Hart) كتب ٤٠ مسرحية، نجح أكثر من نصفها نجاحًا ساحقًا، وقد نالت إحداها - لا يكتلك اخذه ملك - *You Can't Take It with You* جائزة بوليتزر (١٩٣٦). وكان تخصصه الحوار، والذي بث فيه الحيوية بالمباراة الفطنة واللماحة. وقد شمل هجاؤه كل شيء تقريبًا، حتى الجمهور، وكان في إخراجها يتسم بالدقة الشديدة. موس هارت (Moss Hart) (1904-1961) : مؤلف مسرحي وكاتب أغان ومخرج أمريكي. مع أنه كتب بعض المسرحيات غير الناجحة بمفرده، فاشتركه مع كوفمان خلال الثلاثينيات هو الذي رسخ حياته المهنية، قدما معًا كثيرًا من الأعمال الناجحة. وقد كرس كثيرًا من وقته في العقد الأخير من حياته للإخراج، وفاز بجائزة "توني" Tony عن سبتي الجميلة *My Fair Lady* (1956). وقد نشر سيرته الذاتية، *الفصل الأول Act One*، في ١٩٥٩.

٢- هيربرت بيرجيهوف (١٩١٩-١٩٩٠) : ممثل ومخرج ومدرس أسترالي المولد، درس مع ألكساندر مويسيو (Aleksander Moisu) ألكساندر مويسيو (Alexander Moissi)، وماكس راينهاردت (Max Reinhardt)، ولي ستراسبيرج (Lee Strasberg) وفي ستوديو الممثلين\* (عضو امتياز). وكان ظهوره الاحترافي أول مرة في دون كارلوس *Don Carlos* (فيينا، ١٩٢٧)، وقدم إلى عالم نيويورك المسرحي كمخرج لـ [مسرحية] من فيينا *From Vienna*

Vienna (1939). وظهر أول مرة في برودواي في ١٩٤٠ ، مشتركاً في الإخراج والتمثيل في اجتماع الشمل في نيويورك *Reunion in New York* . وأخرج أول عرض أمريكي له [مسرحية] في انتظار جودو *Waiting for Godot* (1956) . وقد قام بيرجهوف بتدريس التمثيل في جامعة كولومبيا "Columbia" ، ومدرسة نيويورك للبحث الاجتماعي "New York School for Social Research" ، وممصر الجيرة "Neighborhood Playhouse" و"جناح المسرح الأمريكي" American Theatre Wing في عام ١٩٤٥ أسس "ستوديو هربرت بيرجهوف" Herbert Berghof Studio ، والذي إداره هو وزوجته، يوتا هاجن (Uta Hagen) . وفي عام ١٩٤٦ أسس "مؤسسة هب. لؤلفي المسرحيات" HB Playwrights Foundation ، حيث قدم آخر عروضه في أغسطس ١٩٩٠ في عرض من إخراجة له عيد الفصح "Easter" لمسترنبرج.

٢- ويليام بلتر بيتس (William Butler Yeats) (1865-1939) : مؤلف مسرحي أيرلندي. كان ملموحيه بالنسبة إلى المسرح الأيرلندي هو أنه يجب أن يعكس - من خلال مسرحيات خاصة به - احتفالاً شمرئاً بقصة وتاريخ أيرلندا، [احتفالاً يكون] بطولياً وأسطورياً في وزنه، ومع ذلك يكون به نفمة تثير المقارفة كان قد أعجب بها في سينج (Synge) (1871-1909) . وعليه ففى عمل بيتس، على شاطئ بييل On Baile's Strand (1904)، يقوم "الرجل الأعمى" و"المهرج أو المجنون" بمحاكاة تهكمية لكونشوبار (Conchubar) وكونشولين (Cuchulain) . من ناحية صورية، كان بيتس يمارض الواقعية المسرحية السائدة، والموضوعات المعاصرة والمناظر الأصلية الشديدة الدقة. إن خشية مسرح عارية مع إكسسوارات موحية فحسب - فماش أزرق يقوم مقام جدار- ستمكن القصيدة الشعرية من أن تصنع دراما وطقساً مقدماً، يتم التمييز عنه كذلك من خلال الرقص

والموسيقى والأهتمة. ومن أجل هذه الدراما "القريبة من الموسيقى الخالصة" وجد بيتن [حالات] سابقة مماثلة في الرمزيين الفرنسيين، ومن ١٩١٦، بتوجيه من إيزرا باوند (Ezra Pound)، [حالات ممثلة] هي مسرحيات الـ نو اليابانية. لكنه ظل مرتبطاً "بهيمنة الكلمات". وكانت مسرحياته الأولى حكايات ذات مغزى سياسي، أو بها استعارة، أو ذات طابع وطني. وقد أدت إدارته لـ "مسرح أبي" إلى عرقلة إنتاجه. وعموماً فمسرحياته، والتي تعرض تكراراً، لم تنجح قط في اكتساب جماهيرية، ولا هي أحييت الدراما الشعرية. فهي استكشافات مذهلة، كتبها شاعر عظيم، لدراما شعرية لم تتحقق بالكامل قط. وقد فاز بجائزة نوبل في عام ١٩٢٢.

١- اسم الشهرة هو (e. e. cummings) أما اسمه الأصلي فهو إدوارد إستلين كمنج Edward Estlin Cummings، وهو شاعر أمريكي.

### ملاحظات إلى الممثلين - 1965 ١٩٦٥ Notes to the Actors

عندما تحصل على وظيفة في المسرح المحترف الحالى، فلا بد أن تصبح فى حجم تلك الوظيفة وشكلها. فى "المسرح المفتوح" يكون لدينا شعور بأن هذا ليس كافياً. فليس من المحتمل أن تقوم باكتشافات تحت ضغط إمتاع الجمهور وتسليته، والفوز بهم، وكسب المال. من الضروري أن تحجب الدافع بأن "تتجع أو تحقق [ما تتمناه]" لكى تفتح نفسك.

إن أحد الأشياء الطيبة هى أننا نكون راغبين فى القشل؛ إن ذلك يساعدنا على الذهاب إلى ما وراء الحدود، ونصبح مفاهيمين. وتكتسب أية مجموعة هذه الخاصية فى حالة واحدة فقط: حين يكون كل شخص فيها قد اعتراه الشك، وأصبح الآن يثق بالآخر. وليس هذا محتملاً أبداً بين الممثلين الذين يكونون معاً لعمرض واحد فقط. لا يمكن الدافع الخلاق أن ينمو فى مناخ أو جو من المنافسة (مثل اختبارات التمثيل)، بحيث يكون ضرورياً أن يثبت المرء قيمته وقدره. كما لا يمكن لفصول التمثيل التى يكون غرضها إعداد الممثل لشغل وظيفة تأخذ وقتاً فى المخاطرة بالتجريب مع ما لا يعرفه المدرس. لكن العمل مع الذين "لا يعرفون" ربما يكون أكثر أهمية من تدريس الذين "يعرفون".

الافتراض. سيكون هذا جيداً بالنسبة إلى كمبر بعض الحواجز، الضمنية وأيضاً المحددة. وسيكون جيداً أن تلقى فى الهواء بالقيم كما تلقى بقطعة النقود

المعدنية\* (لإجراء قرعة)، وأن نقوم بالتجريب مع كوميديا الإخلاص والصدق، محطمين البناء الذي نعمل من داخله، مثل الشخص الذي تدفعه عاداته المعيشية إلى التقمص التام لأنماط التمثيل التي تكون الملائم بالنسبة إليه. وسيكون جيداً أن نغير العلاقات التي نتجسد فيها: المسرح، علاقات الجماهير، والمخرجين، والممثلين. لا بد من تمثيل أنواع أخرى من مشاهد التعرف.

#### شقاء ١٩٦٥ Winter 1965

كان تنظيم "المسرح المفتوح" قد غَيَّرَ من قبل واجهته عدة مرات بلفت من الكثرة إلى درجة أنه أصبح من الصعب معرفة ما يشار إليه بالـ "المسرح المفتوح". ذلك أن البنية ومضمون ما نؤكد كإنا يتغيران باستمرار، وليست لدى أية فكرة ماذا سيحدث في المستقبل. لكن حتى لو كنا سنذوب وتلاشى الآن، فإنا نعتقد أننا سنكون قد قمنا بعمل ما كان يبدو قبلاً راسخاً في عملنا. بشكل ما، لقد تحركت عقولنا، ونشطت، وتمازجت. كانت الأفلام قد قطعت مسافة في فهم فننا وتوسيمه، في حين ظل المسرح عالقاً في الثلاثينيات. لكن كل شيء يتغير - بمن في ذلك الجماهير غير القابلة للاختراق وعديمة التأثير - ولم يعد العمل القديم كافياً. لو كان ستانسلافسكى ما زال حياً، هل كان سيمعمل بالطريقة نفسها، أو أنه كان سيقوم بالامتكشاف؟ الإجابة الواضحة تكون التحدى نموذجها، والذي نادراً ما يصل مسرحنا إلى مستواه.

إن جزءاً من عملنا واهتمامنا فحسب هو ما يكون بصيغة اجتماعية. أما معظم عملنا فيكون مجرداً وغير حَرْفى. وحين نشرع فى شكل جديد أو فكرة جديدة، فنحن لا تكون لدينا طريقة لمعرفة ما إذا كان سينتج منها أى شىء مرئى، أو ما إذا كانت ستضفى عليه أى وضوح، وغالباً لا يحدث.

### دراسة الممثل : The Actor's Study

من الصعوبة بمكان أن يكون كافياً للممثل أن يكشف ذاته للمسرح ولندارس المسرح. على الممثل أن يربط نفسه بطرائق مختلفة للفهم والإدراك إلى جانب طريقته هو. والتمهيد لكونه قادراً على وضع نفسه فى مكان آخر يكون - فى الغالب - أوضح من خلال الحواس.

هناك فرص كثيرة للممثل لأن يقوم باتصال مع العميان والمصابين بالصمم من خلال العمل التطوعى.

يجب أن يقوم الممثل بزيارة وفحص ومعاينة المرضى فى المستشفيات، ويجب عليه أن يذهب إلى المحاكم الليلية<sup>(١)</sup>، وإلى صلوات البوذيين، وجمعيات "مدمنى الكحول المجهولين"<sup>(٢)</sup>، و"مجالس الترشيح"<sup>(٣)</sup>، و"الفيت" [أحياء اليهود]، وفنادق حتى باورى الرخيصة<sup>(٤)</sup>، والحانات العامة من كل الأنواع؛ وإلا سيكون فهمه لأبعاد دراسته جزئياً فحسب.

وعلى الممثل كذلك أن يعرض نفسه لمواقف الجماعات المتماثلة المختلفة مثل السجون والتطهيمات الإجرامية. بدون هذا النوع من البحث فى أشكال أخرى للحياة، سيعمل الممثل ببساطة بعيداً عن قمة "غلاف أو قشرة" المجتمع التى تتكشف فيها ميزات وفوائد خاصة جداً.

### المجموعة المتجانسة The Ensemble :

حسب التعبير الاصطلاحي، فأنا أفهم أن عمل المجموعة المتجانسة يحوى مبادئ. الأول هو الاعتناق أو "التقمص العاطفى" empathy : الممثل يساند ويدعم ممثلاً آخر، بدلاً من التنافس معه بالضرورة، وبدلاً من محاولة إبعاد الانتباه والاهتمام عنه. التمثيل يتعلق دائماً بالانتباه والاهتمام، وبالمكان الذى يتركزان فيه). هنا تلتى لحظة لا تعود تعرف فيها بالضبط أى ممثل يُدعم، وأى ممثل استهل الحدث/ الفعل؛ إنهما - ببساطة - يكونان معاً.

المبدأ الثانى يتعلق بالإيقاع، وبالديناميكيات أو الفعاليات (أى ما يتعلق بالقوة أو الطاقة الطبيعية)، وينوع الحساسية الذى يمكن أن يُعبّر عنه بشكل إيقاعى. على سبيل المثال، هناك نوع من الإيقاع الداخلى يجرى طوال الوقت فى أى شخص واحد. لو أنك تركت الجسد يمضى مع الإيقاع، ستكتشف أن هناك نمطاً وفعالية [أو ديناميكية] وكثافة تتغير مع تغير التجربة خلال اليوم، وهى خاصية يمكنك أن تقول عنها، لو أنك تعرف شخصاً آخر جيداً، إنها السمة الرئيسية لإيقاع هذا الشخص ذلك هو الإيقاع فى مكان ما، وهو يؤثر فى المكان، ويُسّخن

المكان، ويُفحص الأشخاص. وأحياناً يكون هناك نوع من الـ 'عراك' الإيقاعي  
يجرى بين الناس حين يكونون في توافق تام مع ما يتحدثون عنه. وهناك نوع من  
الاصطدام أو التعارض في إيقاعات معينة، وأحياناً تتوافق إيقاعات وفعاليات [أو  
ديناميكيات] داخلية، وأحياناً تتمازج وتتآلف. هذا العمل كان الشأن أو الهم  
الرئيس الثانى فى بناء المجموعة المتجانسة.

### **المجموعة المتجانسة والاعتراف [بها] The Ensemble and Recognition**

يكون لدى جون (John) تفكير/اهتمام ما (دافع، أو نزوة، أو إلهام، أو فكرة  
ما). ويعد وسيلة (طريقة أو منهج) لينقل ذلك إلى جين (Jane). إذا لم تميز  
[هذه الفكرة] أو تتعرفها، فعليه أن يبحث عن سبيل أو وسيلة أخرى. وإذا لم  
تميزها [جين] أو تتعرفها، بصرف النظر عن كم الوسائل التى يجدها هو كى  
يُظهرها بوضوح، فلا يمكنهما الذهاب إلى أبعد من ذلك فى تعاونهما بخصوص  
هذه الفكرة والاشتراك فيها. أما إذا ميزت جين أو تعرفت فكرة جون،  
فسيتمكنهما التعاون ممّا.

يلى ذلك أن يبحث عن طريقة لمرض هذه الفكرة على المتفرج. إنهما يتواجهان  
أمام المتفرج، الذى سيكون قادراً بصورة فعالة على إدراك الفكرة وتعرفها، لو  
وجد جون وجين الطريقة. والآن يحاول جون وجين ممّا أن يفعلا مع المتفرج ما  
فعله جون مع جين.

إن عملية التعاون والاشتراك تكون عمل المجموعة المتجانسة.

الفعل هو ذلك الذى يختاره المتعاونون. ومنهجهم يكون متضمناً فى الفعل. والفعل هو أن تحدث تمييزاً وتقديراً لدى المتفرج. العملية تكون الارتباط أو الالتزام الفاضل للمتعاونين، والذى يؤدي إلى اختيار الفعل. والوسائل المتعمدة التى يستخدمونها، مثل التمارين، والمناقشة، والعمل الميدانى، إلخ، هى العناصر الواعية من داخل العملية. والتكنيك هو التدريب وعناصر الانضباط والقواعد الخاصة بكيفية استخدام العناصر الواعية.

لو أن الممثلين يظنون أن الجمهور لا يمكنه أن يميز أو يقدر ما يفعلونه بشكل فعال، فلن يمكنهم أن يجدوا طريقة تكون قابلة لتعلمها أو تقديرها.

الأفعى - ١٩٦٨ ١٩٦٨ -- *The Serpent*



"الأفعى" *The Serpent* (١٩٦٨)  
من اليسار بيتر مالوني (Peter Maloney)، رالف لي (Ralph Lee)  
راي باري (Ray Barry)، رون فاير (Ron Faber).

غالبًا هناك اعتقاد - داخل المسرح - أنه باستثناء اهتمامات الشخصية التى يلعبها الممثل، فكلمًا كان ما يعرفه عن المعانى المتضمنة فى العمل أقل كان أفضل. فى عمل مثل "الأفعى" لا بد أن يفهم الممثل أكبر قدر يمكنه فهمه. هنا تكون الأفكار فى المسرحية مهمة لفهم الممثل بقدر أهمية دوافع شخصيته الفردية. وحيث إن قوة العرض تكمن فى مقدرة مجموعة الممثلين المتجانسة، فلا بد أن تضع المجموعة المتجانسة نفسها فى مواجهة الأسئلة والصور التى تشكل وتصنع الأفعى. وأكثر المشكلات التى تحمل فى ثناياها المخاطر والمكافآت فى جهد مجموعة مثل هذه، هى مشكلة إيجاد نقاط مرجعية مشتركة.

ولأن الجزء الرئيس للقطعة مأخوذ من قصة معينة، هى حكاية "التكوين" Genesis فى الكتاب المقدس، فمن المهم أن تبحث مجموعة الممثلين أولاً عن صور انطباعية تقترب من صورهم الأولى عن هذه الحكايات. وكلمًا كانت صورهم أمينة وصحيحة ومطابقة للجنة التى فى أذهانهم، ولآدم وحواء، إلخ، كانوا أقرب إلى بلوغ مكان فى التمييز والإدراك.

فى أثناء العمل على جزئية الجنة من "الأفعى"، كانت المقدمة المنطقية هى أن كل شخص كان لديه الجنة التى فى ذهنه، هذا المكان الذى لا يكونه العالم، هذه اليوتوبيا حيث تكون المخلوقات نفسها. المخلوقات التى تعيش فى هذه الجنة تكون منسجمة بعضها مع بعض. ومضينا أولاً وقبل كل شيء نحو تكسير، وتدمير صور "الجنة" المزيفة، (الصور التوضيحية الإنجيلية) صور هوليوود الحديثة، تلك

الماخوذة من [فيلم] "منزل وجنة" House and Garden - وكل الإعلانات (عن الارتحال والمالابورو). لكنا كنا مضطرين إلى إيجاد مكان يمكننا أن نلعب فيه هذه الجنة، مكان نلتقى فيه، بعد التخلص من الأفكار أو العقائد المزيفة.

ينبغي أن يحترق الحدث المسرحي ويتوهج داخل الزمن مثل الحركة التي تشق في الفراغ. الزمن تتم تجربته بلغة الإيقاع فحسب. وأن "تميز أو نتمرف" هو أن نستيقظ وننتبه ونمى بما يحدث.

وطرات صورة أصيلة وحقيقية، صعد شخص ما على المسرح وقدمها. خشبة المسرح فارغة تماماً. والفعل/الحدث هو أن تبدو أكبر قدر ممكن من التقدير والإعجاب بفراغها، بحيث لا ترى الأشياء التي يمكن أن تكون موجودة، بل تتخيل أنها فارغة، ثم تعرض عليها صورة جنتك، وسوف ينهض أحد الممثلين ويؤدي جنته، ولو أن ممثلاً آخر أحس بها، فسوف ينضم إليه بحيث يمكنهما صنع عالم صغير.

وقد ينضم ممثل ثالث أو لا ينضم، اعتماداً على ما إذا كانت هذه الجنة تشير أو لا تشير إلى أى شخص آخر، وما إذا كانت تعطيه شيئاً يمكنهم معرفته، أو التطابق معه، أو فهمه، أو لا تعطيه. عندئذ ينتهى [المشهد] وينهض ممثل آخر ليجريه. ومبرعان ما يبدأ شخص ما [في صنع] عالم له منطقته الخاص، وقواعده الخاصة، ومعناه الخاص. عندئذ ستكون لدينا الجنة.

حين تكون الأسئلة حية بالنسبة إلى فرقة من الممثلين، فهناك في أى منها نقطة خطرة حين ينبغى أن تتوقف المناقشة، ولا بد أن تجلب الأسئلة إلى خشبة المسرح بلغة أفعال/أحداث مرتجلة. هناك قيمتان رئيستان في العمل على قطعة بهذه الطريقة، بصورة تعاونية. إحداهما هي الاكتشاف المقرر والمؤكد على إيجاد مرجعيات جماعية عميقة الجذور. والأمر يستغرق وقتاً لبلوغ تلك [المرجعيات]؛ فغالباً ما تأتي أولاً المرجعيات الـ "كليشية". القيمة الثانية هي اكتشاف القوة والسلطة المدهشة في أداء/ عرض الممثل الذي يمثل فعلياً الصورة التي قدمها هو نفسه.

لا تفنّ بصوتك. فلتجد الأغنية ولتفنيها. الأمر يبدو سهلاً. لكنه هذا النوع من السهولة الذي يتبع عادة بدايات زائفة كثيرة، مثل جملة موسيقية طرأت على المؤلف الموسيقى بعد صراع مع السيمفونية كلها. إن الاكتشافات تتم عادة بعد أن يستنفذ المرء المحاولة من خلال الوسائل المخططة.

أكثر صور الأداء وضوحاً هي التي تم "كشملها" أو تشذيبها. كل ما هو غير جوهري، وكل ما يكون ثانوياً أو كمالياً، كل ما يعتبر انغماساً ذاتياً، وكل ما يكون خارج المركز قد تم إسقاطه، وما يتبقى يكون لغة مقتصدة من المهام أو الفروض التي تتحدث عن الحياة والطبيعة.

الأشياء التي تعرفها جيداً يمكنك أن تتخلى عنها، وستكون هناك. والأشياء  
التي لا تعرفها جيداً من المحتمل أنك ستبالغ في وصفها.

— همنجواي<sup>(٥)</sup>

نقطة الانطلاق الأساسية بالنسبة إلى الممثل هي أن جسده يكون حساساً  
للمنظر الطبيعي الذي يمرض أو يؤدي فيه. ينبغي أن يكون الانتباه التام للعقل  
والجسد متيقظاً في هذا المكان نفسه وفي هذا الزمن نفسه (وليس في "فكرة"  
عن الزمن)، ومع الأشخاص أنفسهم الذين يكونون هم أيضاً في ذلك المكان وذلك  
الزمن.

إن الاتجاه الصناعي السائد للمجتمع يكون دائماً عبارة عن ضغط لكي يجعل  
منا "منجزين"، لكي يجعل منا "بضاعة". إن كثيراً من شهواتنا ينمو عن طريق  
المجتمع الصناعي، ومعظم نماذجنا ليست مختارة أو منتقاة بحرية عن طريقنا.

إننا مدربون ومتكيفون على أن نكون "حاضرين أو حاليين" فقط فيما يتعلق  
بالهدف. حين أذهب من منزلي إلى البقال، شأنا لا أكون حاضراً. وبمجرد أن  
أصل إلى محل البقالة، فأنا لست حاضراً حتى أعود إلى المنزل. الذهاب من  
نقطة أ إلى ب يكون نوعاً من اللا حياة، والشئ نفسه من ب إلى ج. هذا أحد  
دروسنا الأولى . . . أن نكون على علاقة بالهدف. هذا يعلمنا أن نعيش في زمن  
غائب.

يجب أن يشكّل الممثل ويهيئ القواعد التي يعمل بمقتضاها. تكتيك الممثل يكون عبارة عن تدريب أو انضباط داخلي. والخطوة الأولى في إعداد الممثل، وفي الغالب الأعم تكون هي الخطوة الأطول، هي أن يجد الممثل في نفسه مكاناً واحداً خالياً من الشوائب. وكثيراً ما يفترض الممثل على سبيل الخطأ أن إعداده ينبغي أن يتشكل من ملء نفسه بخبرات انفعالية عريضة. بدلاً من ذلك، لا بد أن يجد الممثل مكاناً فارغاً حيث يتحرك التيار الحى من خلاله دون أن يعلم، مكاناً خالياً من الشوائب. فنقل المكان الذى يجتذب منه النَّفْس . . . ليس النَّفْس . . . لكن المكان الذى يبدأ منه الشهيق، إن الممثل الذى يكون معداً انفعالياً بشكل تام يكون عاملاً على إغراق أو قهر حياته الداخلية، ويكون بصدد أن يملأ المساحة الخالية، وكل هذا يعمل ضد الاكتشاف.

هناك تيارات من الخبرات الإنسانية تكون عميقة ودائمة وثابتة، وتتحرك خلالها على مستوى تحت الصوت. وبينما نكون منشغلين بضوضائنا الخاصة بنا، نكون غير قادرين على أن نكون فى التيار. وكلما تباهى الممثل بإحساسه وهو يشعر به، كان أبعد عن التيار.

أولاً، يجب أن يكون الممثل حاضراً فى جسمه، وحاضراً فى صوته. ثانياً، يجب أن يكون الجسم متيقظاً - كله، الأجزاء والكل - ويجب أن يكون حساساً لرد الفعل من خلال حوافز أو مشيرات متخيلة وفورية. ولا بد أن يكون الصوت حياً وموجوداً فى حياته [حياة الصوت] من داخل المساحة أو الفراغ فى المكان. ولا بد

أن يكون [الصوت] حساساً - من الذهن وبعمق في الجسم - للمُثيرات أو الحوافز الموجودة في المكان. إن الصوت يبدأ وينشأ داخل الجسم ويأتي ليوجد في المكان. وينبغي أن تكون الحواس متيقظة وواعية بما يحدث وبما يتم خلقه، محولة الفراغ أو المساحة، وقادرة دومًا على العودة إلى نقطة البداية الداخلية الهادئة. ذلك المكان الهادئ الداخلي يكون دائمًا هناك، سواء كنت على اتصال به أو لا.

لا بد أن تكون قادرين على الذهاب إلى مكان ما آخر - أين، نحن لا نعرف. الخطر هنا هو أننا سنتوه ونضل طريقنا.

في "الأفمى" تبدأ "جنة عدن" بإشارة أو مُشَمِّرة [مفتاح] - واحد، اثنان، ثلاثة، جاهز - عدد من الأشخاص يكونون في [طيار ما صنعنا منه خشبة المسرح، مستجيبين لإشارة أو مفتاح تكتيكي، مؤدين حركات اختيرت بعناية ودقة من آلاف الحركات الأخرى. لا أحد منا يصدق أو يؤمن أن هناك أو أنه كان هناك على الإطلاق "جنة عدن" حقيقية، لكنها تعيش في الذهن بيقين مثل الذاكرة. بالنسبة إلينا الجنة هي تجمع لمخلوقات يتفلسون معًا، ويكونون أحياء واعين بشكل نابض بالحياة والنشاط، ويصبحون عالمًا منظمًا.

الخطر هو أننا سنتوه ونضل طريقنا. خططنا لذلك: اعتمد على ذلك.

## الهوامش

١- المحاكم الليلية night courts : محاكم جنائية فى المدن الكبرى - بالولايات المتحدة وأوروبا - تعقد فى أثناء الليل (بالنسبة إلى تنظيم سريع للتهمة الجنائية وتحويل إطلاق سراحه بكفالة).

٢- جمعيات "مدمنى الكحول أو السكيرين المجهولين" Alcoholics Anonymous [A. A.] : جمعيات غرضها مساعدة مدمنى الخمر على التوقف عن شربها، وفى اجتماعاتها يتحدث أحد الأعضاء/المدمنين عن تجربته فى شرب الخمر ومحاولته للتوقف. ومن العرف أن يبدأ حديثه قائلاً "أنا سكير...". وهناك، فى هذا الصدد، جمعيات لمدمنى المخدرات، وأخرى للمعمرين فى تناول الطعام، وذاتة للمطلقات، وما إلى ذلك.

٣- مجلس التشريع Draft boards : مجالس مدنية تسجل، وتصنف، وتختار الرجال من أجل الخدمة العسكرية الإجبارية.

٤- فى الأصل Bowery و Bowery flophouses : هو اسم شارع فى نيويورك سبى، كما تشير الكلمة بشكل عام إلى أى حى فى المدينة يكون معروفًا بجاناته الرخيصة، ويسكنه المهملين أو اللنوذيين.

٥- إرنست ميالر همنجواى (Ernest Miller Hemingway) (1899-1961) : روائى أمريكى، منح جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٤. انتصر.

(٦)

### ملاحظات حول الممثل والبائع Notes on Actor and Salesman

هل يتطلب الأمر حُسنًا أو بديهة عميقة كي نفهم أن أفكار الإنسان، آراءه ومفاهيمه، وفي كلمة واحدة، وعى الإنسان، يتغير مع كل تغير في حالة وجوده المادي، وفي علاقاته وفي حياته الاجتماعية؟

ماركس وإنجلز<sup>(١)</sup> ١٨٤٨.

شيء واحد أفكر فيه كثيرًا، وهو حتى الآن بلا أية إجابة، هو قضية ما إذا كان يمكنك أن تفعل شيئًا في جزء واحد من حياتك، الذي لا يمكنك فعله في جزء آخر. في المسرح، على سبيل المثال - حيث إنك لم تحقق ثلاثين شيئًا من الأشياء التي كنت تتمنى تحقيقها في حياتك - هل يمكنك تحقيقها في المسرح؟ إن شعوري هو أنه يمكنك. فأنت لست مضطرًا على المسرح أن تنظر إلى مواقف معينة بالدرجة نفسها من الحسم مثل الحياة. وهناك احتمال أن تتبكر، تتبرأ من أو ترفض الاعتراف بطروفي معينة تتعلق بحياتك.

### أداء/ عرض الشخص The Performance of Person

لو أن هناك حفلًا أريد الذهاب إليه، فإنني أحاول أن أكتشف ما يحتاج إليه الأمر لكي تتم دعوتي. إن المضيف هو الذي يحدد المتطلبات. (بالضبط كما قد يكون امتلاكك لمعطف وريطة عنق متطلبًا لإحدى الحفلات، فهناك حفلات أخرى

يكون لها مقاييس محددة تجعلك مؤهلاً.) وبمجرد أن أعرف ما المتطلبات، فإننى أبدأ فى تجميعها لنفسى. وما أن أن أحققها، فإننى أصبح جاهزاً لأية إيضاحات بشأنها، وحتى أعرض متباهياً على المضيف ما يجملى مؤهلاً. وبعد ذلك أنتظر الدعوة.

إن آداب [أو "إتيكيت"] التمثيل التى نتعهد بها أو نتبرأ منها يتم التوصية بها أو تزكيتها لنا من قبل نجوم السينما وقادة الدولة مثل الرؤساء، والسيدة الأولى، والعمدة، إلخ.

إن جونى كارسون<sup>(٧)</sup> لا يبدو عليه أنه يمثل عندما يكون مضيفاً فى برنامج حوارى فى التلفزيون، لكنه يمثل. إنه يؤدى أو يعرض نفسه، ويفعله ذلك بوصى أو يزكى طريقة للأداء/ العرض. وحين تحضر حفلة، فإنك تُدرَّب على أن تصبح مؤهلاً فى الحال. وحضور حفل ما يعتبر فى ذاته تدريباً مهنيًا يهدف إلى أن تصبح مضيفاً. وأنت فى هذا الحفل تتعلم أيضاً أن تؤدى/ تعرض نفسك، وأن 'تؤسب' نفسك. وهذا الشكل من الأسلبة يكون موصى به كطريقة لجعل المرء مرئياً، قابلاً لتعرفه، ومفهوماً - أو يمكن فهمه - من قبل شخص آخر.

إن الرجل الاجتماعى يكون الإنسان فى علاقته بالحفل، [أو] الشخص باعتبارها مثالاً. إن الشخصيات العامة، مثل السياسيين والقساوسة، يقومون بالتمثيل فى أدوارهم العامة. واختيار الملابس هو انتقاء أزياء التمثيل. إن الممثلين، فى أثناء تمثيلهم، يقومون بالتوصية أو التزكية. والممثلون، من خلال

تمثيلهم، يصادقون على تعريف ما للهوية، ويجملونه شرعياً، في حين يجعلون تعريفات أخرى غير شرعية وغير مصدق عليها. إن تزكية طريقة ما لمرض الذات هي العمل على بيع صيغة أو شكل أو أسلوب للكينونة [أي الشخصية].

إن هيلين هايز<sup>(٣)</sup> تظهر في فترة الكريسماس في إعلان عن ضحايا مرض شلل الأطفال أو عن "الصليب الأحمر". وفي أثناء ختامها للإعلان، تضع النص جانباً وتنتظر إلينا بثبات وهدهوء. إننا نعرف أنها مجرد شخص، مثل أي شخص معقد، ومع ذلك، فنحن نعرف، بالنسبة إلى هذه اللحظة فقط، أنها ليست كل ما هي عليه. إنها تجسد "أيقونة" أو رمزاً حضارياً، وعرضاً لشخص طيب. إنها تعرض شكلاً من أشكال حنان المرأة.

وريتشارد نيكسون<sup>(٤)</sup> - في خطاب في التلفزيون - يقرأ من ورقة بشكل رسمي. ويعد ذلك يضع الورقة جانباً ويقول، "والآن، أيها الأصدقاء، لن أتحدث معكم بشكل رسمي. بدلاً من ذلك أريد أن أتحدث معكم مباشرة". في هذا الخطاب الواحد أضفى سمة رسمية على عرضين مختلفين، وقام بتمثيل كل منهما من خلال تنكر أو تخفٍّ مختلف لـ "الصدق أو الإخلاص".

نبرة أو نفمة أخرى للتقديم أو العرض تأتي من مثير الوعظ في الكتيبة. عندما يتكلم الواعظ، أيًا كانت المعلومات التي يوردها (كيف تعيش، ما شكل الحياة الأخرى، ما الذي ينبغي أن تفكر فيه)، فهو في الوقت نفسه يرسخ (يزكي) نفسه كشخص طيب. لقد صنف عالم النفس الأمريكي هاري ستاك سوليفان

(Harry Stack Sullivan) اتجاهات مختلفة تكون للشخص نحو أفعاله. يقول واحد، "أنا أقوم بهذا الفعل من واقع "أنا الطيب"، الأنا الذي أحترمه وأشجعه"، ويقول آخر، "أنا أقوم بهذا الفعل من واقع أو من منطلق "أنا الفاسد"، الأنا الذي دائماً ما يسمى السلوك، والذي أمل أن أنهى سلطته أو سيادته يوماً ما". ويقول الثالث، هذا "ليس أنا" - أنا أفعل ذلك مع أنه ليس لي حق المطالبة به، لا أدري من أين جاء، لقد كان تعبيراً عن شيء ليس جزءاً أصيلاً مني". إن القسّ المحترف، أيًا كان ما يقوله، يعبر عن شيء من واقع الـ "أنا الطيب"، إلى أنت الطيب"، من أجل صالحك، ويهدف تدعيم "نحن الطيبين". وهو الشيء نفسه مع النموذج الحضاري الذي تستخدمه هيلين هايز: إنني أتحدث لصالحك، إنني أكشف عن طبيعتي من أجل صالحك — وربما لصالحك أيضاً — وأنا أطلبكم أن تقدروا ذلك وتقبلوه من أجل صالحكم.

لو أنك لم تقدره، ولو أنك لم تقبله، إذن فربما كنت مضللاً، لكن الأكثر خطورة هو أن ترفض أو تنبذ الـ "أنا الطيب". ولو أنك رفضت الأنا الذي أحترمه وأشجعه، إذن فكل ما بقي لي هو الـ "أنا الفاسد" والـ "ليس أنا". أنا أحتاج إلى أن أحمي "عرفي" الشخصي لو كان لي أن أستمّر. ربما يكون عليّ حتى أن أذهب إلى حد أن أقذفك بالقنابل، أن أنسفك، أن أقتلك، من أجل صالحك، ولكي أحفظ وأصون "نحن الطيبين".

أخيراً، قال جون وين<sup>(٥)</sup> في التليفزيون، وهو يُعد جزءاً من أساطير الشخصيات الحالية: "ليست هناك لحظة واحدة من حياتي لا أشعر فيها بالفخر

بأننى أمريكى. أمريكا أولاً. هناك الآن اثنان جون وين - جون وين الشخصية السياسية العامة، وأيضاً جون وين الممثل المعبود أو الرمز. وباعتباره الأخير، فجون وين هو جون وين فحسب، لا يهم فى الواقع فى أى فيلم يكون. الأمر كله حفلة تكررته - حيث نعرف كلنا الشخص وراء القناع، وحيث لا يحاول الشخص المتقنع حتى أن يكون شخصاً آخر. إنه جون وين: هذا الفتى، هذا البطل، رفيق أبى. إن بإمكانه أن يحمى الزوجة والأطفال، ليس لهم أن يقلقوا بشأن أى شيء لو كان للص أن يقتحم المنزل فى منتصف الليل. إنه وطنى. إنه مستعد أن يقاتل فوراً فى سبيل وطنه كى يقاتل من أجل زوجته وأطفاله فى منتصف الليل. إن لنا أن نخاف من قوته، وإن نضاهيها.

ما يكون مهماً هو الإيماءات، عرض القناع. والفعل يكون عرضياً. فى الحقيقة، من غير الضروري أن نميش الفعل؛ إن تمثيل الفعل هو الذى يهم. وعلى أساس التمثيل يقول شخص آخر: هذا إنسان أو هذا شخص طيب.

ثم إن هناك أشخاصاً يدلوننا على الكيفية التى يمكننا بها أن نعانى بصورة جميلة؛ فلو أمكنك أن تعانى بالطريقة التى تعانى بها إنجريد بרגمان<sup>(١)</sup>، فكونك تعانى لا يكون أبداً شيئاً سيئاً.

هؤلاء الممثلون الذين يصبحون نجومًا/معبودين/مفضلين، لهم علاقة كبيرة بحياتنا. هنا نجد شخصين، وهما يبدأان فى رؤية ولقاء أحدهما الآخر، وعند نقطة معينة يبدأ شيء ما أعمق فى الحدث، نوع من السحر أو الافتتان، مودة أو

صداقة أكثر إلحاحًا مما كانت حين تلاقيها أول مرة. ويحين الوقت الذى يرغب فيه أحدهما فى التصريح بأنه يحب الآخر: إنه بيان بالالتزام الذى يحس أخيرًا أنه من الضرورى أن يعلنه للشخص الآخر، والا يظل محتفظًا به داخله. وبينما يقول، "أنا أحبك"، تدفع كل الأفلام التى شاهدها فى حياته لتقف بينه وبين الشخص الآخر. ومن فورة يبدأ فى المقارنة بين ما يحدث له وبين قصة حب مصورة فى فيلم. إنه يمر بتجربة كون الكلمات فارغة وكاذبة وجوفاء — وهنا يبدو الأمر وكأنه غياب أو انعدام، وفى الواقع أنه، فى أثناء قوله "أنا أحبك"، يشعر بما يتم عن أنه يكذب.

إن هذين الشخصين يقفان معًا، ممسكين بالأيدى، فى حين أن شيللى وينترز<sup>(٧)</sup> وجارى كوير<sup>(٨)</sup> [يقفان] بينهما، والتجربة التى يمران بها لا تمثل أبدًا الشيء الذى حدث عندما قالتها شيللى وينترز لجارى كوير. إنهما يكونان فى مكان ما بين تجربتهما الفذة والفريدة وذلك الشيء النمطى الخاص، وهما يتقافزان فحسب جيئةً وذهوياً، محاولين بصورة ما أن يجدا توازنًا لنفسيهما. والأمر يكون محبطًا لأنهما لا يستطيعان فعله فى الحقيقة، ولا يستطيعان الامتناع عن محاولة فعله.

كيف يصبح أى شيء شرعيًا وصحيحًا؟ لو أمكننا أن نجعل تجاربنا تماثل تلك التى فى الأفلام، أو لو أمكننا أن نخدع أنفسنا بقولنا إنها تماثلها، إذن فالأفلام تجعل تجاربنا الحقيقية شرعية وصحيحة. إننا نكون متخوفين ومرعوبين من

التجربة الخيالية، ليس فقط بسبب أن التجارب فى الأفلام كبيرة وتجاربنا صغيرة؛ ولكن بسبب أن التجارب فى الأفلام تكون أصيلة وحقيقية، وتجاربنا تكون معوجة ومحرقة، و"شازا"، ولا تعمل بسلاسة، وغير مقصودة.

كلما كان العصر مضطرباً و"هيولياً" ومشوشاً، اتُخذت تلك الرموز [أو الشخصيات المعبودة] نماذج. مع الرموز يكون لكل واحد منا اختياره من نفس سنه، وجنسه، ومستواه الثقافى. إنها تقوم بوظيفة مهمة جداً وتدعم وتقوى كل أنواع سوء الإدراك، والتي تجعل كلها الأشياء تمضى كما هى.

لنأخذ [كمثال] مُنشآت أو محلات التنظيف الجاف (dry-cleaning) ، هنا نجد قطعاً من الكراميل المثبتة فى عيدان خشبية رقيقة، وقطعاً من "كمك توتسى" فى وعاء صغير. إنها لمسة لطيفة، ومن لا يستمتع بـ "كمك توتسى" إنك تفضل الذهاب إلى مُنشأة للتنظيف الجاف التى بها "كمك توتسى" على تلك التى ليس بها "كمك توتسى"، حتى لو كانت المنشأة الأخرى مماثلة [للاولى] تماماً.

ثم إن هناك محل تنظيف جاف آخر أعرفه يقوم أحياناً بخياطة زرار لك مجاناً. تلك ميزة بارزة وكبيرة، لأنك لا ترغب فى الجدل حول كم ثمن الزرار؟ وما إلى ذلك، والمح الذى لديه "كمك توتسى" لا يصلح الزراير. إذن فهناك محل ثالث، وهذا الأخير يكون لديه ود وصداقة. ويمكن أن يكون ودوداً تجاهك، وتجاه طفلك، وعمتك، ويسألك عن حالك. هذا المحل يكون أكثر مكسباً فى [المحلات] الثلاثة، لكن كل واحد منها يقوم بالخدمة المعينة الخاصة به لينال مكسباً أكثر

وزيائن أكثر. وبالنسبة إلى المحل الذى يكون ودودًا، فالمحلات الأكثر تكلفة لديها أسلوب أكثر مراعاة (لرغبات العملاء) من المحلات الأرخص؛ فالمرء يشتري ويقبل بسهولة الاحترام ونوعًا من الدماعة واللطف. ومحل التنظيف الذى يسأل عن صحتى يطلب ثمنًا أكبر من المحلين الآخرين. وأخيرًا، ذهبت لأتسلم بنطلونين تم تقصيرهما عند الساقين. قلت، كم ستكون تكلفتها؟ وقال الفتى، "ساق، ساقان، ثلاث سيقان، أربعة - ذلك [سيكلف] أربعة دولارات". لم يكن بحاجة إلى عد السيقان؛ فكلنا نعرف كم عدد السيقان فى بنطلونين. إن ذلك يكون جزءً من اللعبة.

إن أكثر جوانب الإقناع نجاحًا هو جعل الناس يتوقفون إلى أشياء حتى لا يريدونها، كيف تصل إلى أن تريد هذه الأشياء؟

إن شخصية الشخص وأسلوبه فى مجملهما يتحولان فى النهاية إلى إعلان عن شيء أو آخر. والسؤال الذى على أن أوجهه إلى نفسى - بوصفى ممثلًا - لم يعد مجرد "ماذا أريد وكيف أسعى وراءه؟" بل "ما الذى يجعلنى أريد ما أريده".

جامعة التليفزيون. إن برامج التليفزيون تصبح الفانتازيا الشخصية التى يشارك فيها الجميع، والتليفزيون يكون ناجحًا لأن ملايين عديدة من الأشخاص يتم إعطاؤهم فى الحال ريبورتورًا مماثلًا تمامًا من الفانتازيا والخبرة. إنه يصبح وسيلة من أكثر الوسائل فعالية للتأثير فى الخيال والتلاعب به من خلال إرساء مقدمة منطقية مشتركة، وتميز حياة داخلية منتظمة ومتسقة ومتماثلة. إن

برامج "الأحاديث" (talk shows) تصبح طريقة عملية وفعّالة لإعطاء مجموعة قوانين أو "شفرات" للسلوك للمشاهدين، في حين تعطى برامج الألعاب إشارات أو لافتات تشير إلى ما تكون عليه التداعيات الصحيحة [للمعاني أو الأفكار]، وكلها تؤدي في صورة "رؤية" أمريكية. هذه الواجهة تكون ضرورية بالطريقة نفسها التي تكون بها الحرارة أو المودة "المؤسسية" ضرورية بين قادة الأعداء عندما يجتمعون معاً.

وكما في أية مباراة تعطى وهم فائز واحد فحسب، فمن الممكن أن يكون كل واحد فينا عدواً للآخر. إن ما يكون مركزياً أو رئيساً للماراثون [السباق الطويل المسافة] يكون شعور الاحترام تجاهه. بمجرد أن يسحب الشخص الاحترام، فهو لا يتمكن من الدخول في فئة "واعدة". لكن بمجرد أن يتم السماح له بدخول الفئة الـ "واعدة"، فهو يكون قد تعلم مسبقاً التداعيات الصحيحة وكيفية تطبيقها. وما دام أنه يطبقها، فاستجاباته الأعمق ليس لها تأثير في أي شيء خارج [دائرة] "أحلامه" الخصوصية. لقد قام بدوره لإطالة بقاء الدائرة الصحيحة والكاملة وتدعيمها.

الخطر في كسر الدائرة هو أننا سنرى عندئذ أن هناك بالفعل أهدافاً أخرى وأماكن أخرى نقطنها.

## الهوامش

١- كارل ماركس (١٨١٨-١٨٨٣): فيلسوف اجتماعي ألماني، أشهر آثاره: رأس المال Das Kapital (1867-1895). وفريدريك إنجلز (Friedrich Engels) (1820-1895): فيلسوف اشتراكي ألماني، أسهم مع ماركس في وضع "البيان الشيوعي".

٢- جونى كارسون (Johnny Carson): إعلامي أمريكي شهير قدم برامج حوارية شهيرة في التلفزيون استمرت أكثر من ثلاثين عامًا.

٣- هيلين هاييز (Helen Hayes) (1900-1993): ممثلة أمريكية، كانت كثيرًا ما تسمى "سيدة المسرح الأمريكي الأولى" - مع كاثرين كورنيل (Katharine Cornell) (1893-1974) ولين فونتين (Lynn Fontanne) (1887-1983): يكون حجمها شديد الصغر، وساذجة، وغير متكلفة، كانت أقل بريقًا وفتنة من "السيدات العظماء" الأخريات. وساعدتها سمات التواضع والحسن السلبي على استمرار جاذبيتها. ظلت نجمة مسرح لأكثر من ٥٠ عامًا (تقاعدت في عام ١٩٧١)، وواصلت التمثيل بين حين وآخر في السينما والتلفزيون، ولفترة كانت المضيف في برنامج إذاعي موجه إلى كبار السن. بدأت التمثيل وهي في الرابعة عشرة تقريبًا، ولعبت في أدوار مختلفة. وفي الأربعينيات ظهرت في الحيوانات الزاجية [في دور أماندا]. كانت غالبًا ما تنتقد في اختياراتها لأعمالها، وهي كونها محتشمة أكثر من اللازم، لكنها كانت واسعة الحيلة وذكية أكثر مما قيل عنها. كانت تملك صوتًا رنانًا وواضحًا. وقد ألقت عدة كتب/ مذكرات، أبرزها "حياتي" في ثلاثة فصول (١٩٩٠). وقد أطلق اسمها على مسرحين في نيويورك سيتي: الأول بنى في عام ١٩١١ في شارع ٤٢ غرب، وسمي باسمها في

عام ١٩٥٥، والثاني في شارع ٤٤ غرب، بنى في عام ١٩١٢ وسمى باسمها في عام ١٩٨٣ .  
كما سميت جوائز المسرح الكبرى في واشنطن - مسقط رأسها - باسمها .

٤- ريتشارد نيكسون (Richard Nixon) (1913-1994) : سياسى أمريكى. الرئيس  
السابع والثلاثون للولايات المتحدة الأمريكية (١٩٦٩-١٩٧٤). اضطر إلى الاستقالة بسبب من  
فضيحة "ووترجيت" Watergate.

٥- جون وين (John Wayne) (1907-1979) : ممثل سينما أمريكى شهير، كان معروفًا  
بأدواره في أفلام رعاة البقر.

٦- إنجريد برجمان (Ingrid Bergman) : ممثلة سويدية شهيرة، حققت نجاحًا كبيرًا في  
السينما الأمريكية، وفازت بالأوسكار مرتين. وهى زوجة المخرج السينمائى والمسرحى الشهير  
انجمار برجمان (Ingmar Bergman) .

٧- شيللى وينترز (Shelley Winters) : ممثلة مسرح وسينما أمريكية، وإحدى خريجات  
"ستوديو الممثل".

٨- جارى كوبر (Gary Cooper) : أسطورة سينمائية أمريكية، اشتهر أكثر بالتمثيل في  
أفلام رعاة البقر.

٨- هذا الجزء (رقم ٦) كان الوحيد الذى استخدم بصورة فعلية فى "المحطة الأخيرة".  
(المؤلف)

## (٧)

### ملاحظات على التمثيل في "المحطة الأخيرة" Notes on Acting in Terminal

كان من ضمن الأفكار الأساسية التي أسقطت من [عرض] المحطة الأخيرة سلسلة من الأوصاف لـ "مكان الموت". ماذا كان مجتمع [هذا المكان]؟ هل كانت هناك قواعد؟ هل هو مثل العالم الحي؟ ما العلاقة المتداخلة بين الموتى بعضهم بعضاً؟ هل هناك مراتب متسلسلة؟ ما صور الثواب والعقاب؟ هل للموتى أجساد؟ لو لم يكن، ما الذي يحتوى هذا الميت الفرد؟

هل هناك مكان موت مختلف لكل فرد ميت؟

فى أى مكان موت تكون أنت؟

١- أنا فى الموت الذى يمكننى فيه أن أقول ما أراه، لكن لا ما أفكر فيه أو أعتقد.

٢- أنا فى موت النسيان، حيث نسيت كل ما عرفته أو حلمت به. أنا أذكر فقط شيئاً واحداً، وهو كل ما أفكر فيه أو أتذكره.

٣- أنا فى الموت الذى أعيش فيه مع أنواع من الحمير وهم يتحدثون معاً بلغتهم، والتي لا أفهمها، وهم لا يمكنهم فهمي حين أتحدث بلغتي.

٤- أنا فى موت التكر والتخفى. حيث أكون، لا شيء يكون كما هو، ولا أحد يكون كما هو. كل شيء متكرر ومتخف.

٥- أنا فى موت الأمل. أنا آمل وأتمنى، ومع ذلك فلا شيء يتحرك أو يتغير.  
كل شيء متجمد. ومع ذلك، فلدى الأمل الذى كان لدى عندما كنت حيًا.  
أنا هنا مستنفد ومستهلك بالأمل، حتى مع أننى لا أرى شيئاً يتحرك أو  
يمكن أن يتحرك من خلال أملى فيه.

٦- أنا فى موت الحشود. هناك، حيث أوجد، عددٌ وافر من الجماهير  
المحتشدة، وكل واحد منهم يكون أنا نفسى. نحن محاطون بنحن. ليس  
هناك أى شخص آخر بجانبى، ومع ذلك هناك حشود<sup>(١)</sup>.

٧- أنا فى موت الأسف المتواصل على كل فعل قمت به، وكل فعل لم أقم به  
عندما كنت حيًا. إننى مستنفد ومستهلك بالأسف.

٨- أنا فى موت الغيظ والثورة على كل فعل قمت به، وكل فعل لم أقم به. إننى  
مستنفد ومستهلك بالغيظ والثورة.

٩- عندما كنت أحياناً أفكر "كيف أعيش وأنا أعرف أننى سأموت؟ كيف  
أحب وأنا أعرف أنه سينتهى؟".

هنا لا شيء ينتهى. هذا هو الموت الذى أنا فيه.

جربنا أشكالاً عديدة للوصف بالنسبة إلى "مكان الموت" - الموتى يكونون  
جالسين منتصبين على مقاعد ذات ظهور صلبة، الموتى يكونون معلقين بذنوب  
مخلوقات شبيهة بالحيوانات، وغير ذلك من الأوضاع الجسدية التجريدية جدًا.

وفى أثناء عملنا على "مكان الموت"، كان يبدو أن الأمر سيمتفرق منا وقتاً فى تعريفه بقدر ما يستغرقه العمل فى باقى القطعة. كما أن كل محاولة كانت تبدو أكثر ثراءً بكثير كفكرة منها حين مُلِّت فعلياً.

بداننا بفكرة أن نحاول مواجهة الفزع من الموت. دفعنا الحارس إلى الشروع فى التحرك مع نظرة إلى الحياة باعتبارها عملية موت يكون فيها الموت مخفياً أو مدسوساً تحت مؤامرة مُحَكَّمة يكون فيها حتى المتآمرون مخدوعين. هذه المؤامرة لجعل الشخص ذاهلاً عن موته المحتوم تساعد على اشتراكه بصورة مكثفة فى أشكال الإلهاء هذه، وفى قيم العالم، إلى درجة أنه يمكن المرء أن يقول: "إن رسالتى هى أن أكسب مالاً بأكبر قدر يمكنى، إن رسالتى هى أن أملك سبع سيارات مثل شخص عرفته يوماً، رسالتى هى أن أحقق هذه الشروط التى وضعها الآخرون". إن المتآمرين يكونون مخدوعين، ويشتركون فى المؤامرة التى يعملون فيها بشكل ردىء. وهم عندما يفعلون ذلك، يشعرون أنهم صادقون وأمناء: لقد قبلوا الخداع.

إلى الممثلين الذين يقومون بإعداد "نهائي" - سبتمبر ١٩٦٩

To the Actors Preparing Terminal; September 1969



عرض "المحطة الأخيرة" *Terminal* (١٩٧١)

من اليسار رايموند باري، تينا شيبارد (Tina Shepard)، بول زيمت (Paul Zimet)،  
جوان شميدمان (Joanne Schmidman) وهنري سميث (Henry Smith)

كان لتجربتي مع جيرسى جروتوفسكى هذا الصيف قيمة كبيرة فقد منحتنى قدرًا كبيرًا من الإثراء [الاغتذاء]، وأشياء كثيرة أتأمل فيها، وأشياء كثيرة اتساءل عنها وأشك فيها. إنه يستخدم مصطلحات تبدو محددة وواضحة لى، وهى تضع إطارًا ، وتربط بين ، الأفكار التى كان من الصعب - بغير ذلك - أن يتم توضيحها أو التلطف بها.

إننى لا أتخذ بأية حال منهجه لفهم الموضوع منهجًا لى، وأنا مقتنع أن طريقة فهم "مسرح المعمل البولندى" Polish Lab Theatre للموضوع لا تعيدنا، لكن نوع التحدى الذى يجبركم [جروتوفسكى] على مواجهته، ومعايير [أو محكاته] الصارمة لنقد-الذات كان لها تأثير مهم وذو مغزى فى، وربما تلاحظون ذلك فى جزء من هذا الحديث.

إن الخطط تتغير وتمضى فى اتجاهات لا تتوهمونها بالضرورة، لكن معظم نقاط هذا الحديث يرتبط بهذه المجموعة وهذه القطعة التى نعمل عليها الآن.

أنا أعتقد أنه محتمل جدًا، بعد هذه القطعة، أن بعضًا منكم الذين يمثلون فى هذا العمل سيرغبون فى الإخراج وبدء عمل خاص بهم وعلى مسئوليتهم، وهذا سيكون جيدًا جدًا - لكن بعد هذا المشروع سأعمل بطريقة مركزة وعلى مقياس أو مستوى أصغر. وحتى مع أن هناك صعوبات كثيرة فى هذا النوع من الأشياء، فأنا أحب هذا العمل؛ لكنه صعب جدًا، جدًا، والفصل التالى من المشروعات التى سأبدؤها سيكون أصغر فى المقياس أو المستوى.

إننى أنوى أن أكون أكثر صرامة وحزمًا مما كنت من قبل فيما يتعلق بالتفذية المرتدة أو الارتجاعية والنقد. إن هناك بشكل ما نوعًا من الرشوة غير المرئية أن نقول إن شيئًا انتقاديًا يكون [فعلًا] "غير وديّ". ليس هناك ود أو صداقة بلا نقد. ومن الصعب بالنسبة إلى أن أكون انتقاديًا بطريقة مميّنة، لكنى ألزمت نفسى بذلك.

بينما أوجه انتقادي، فينبغى لكم بالطبع، أن تعرفوا دائمًا أنه يمثل وجهة نظرى، لا "الحقيقة". ويمكنكم أن ترفضوه أو تقبلوه على هذا الأساس.

لا بد أن نجد الظروف التى تجعل النمو أو التطور ممكنًا ، لأن هناك أشياء كثيرة جدًا تتأمر ضد النمو، وحتى لو كانت الظروف نموذجية، فما زلنا نجد أن هناك مواسم للنمو ومواسم للتوقف. فالمناخ الذى يكون خلاقًا ومركزًا يكون مثل غرفة حضانة، وشيء خطير أن نخلف هذا المناخ الخلاق ببساطة بمناء ودي.

أية لحظة يكون المرء فيها حيًا تكون بصورة كامنة احتمالاً ما وإمكانية ما للنمو. نحن مجموعة كبيرة ولسنا كلنا فى العملية نفسها فى آن واحد، ولذا فلو كان المرء عاجزًا عن التحرك فى لحظة ما ، فلا يجب أن يقف فى طريق اللحظة التالية.

الانضباط وضبط النفس والنظام تكون كلها ضرورية لأى شيء يتسم بالطموح، لكن الانضباط النهائى وضبط النفس المطلق يكون داخليًا. فلو قال لك شخص ما أن تقف على رأسك لمدة نصف ساعة، ثم تؤدى شَقْلَةً [سمرسولت]

ستين مرة، فقد يكون لذلك قيمة كمثال على عملية الانضباط، لكنه ليس الشيء الحقيقي؛ إنه مجرد فعل ما يطلبه منك شخص ما . عليك أن تجد الانضباط الضروري بالنسبة إليك ، وهو انضباط تطوعى. وبسبب الطريقة التى تكون عليها الأشياء فى هذا البلد، فتحن غالباً ما نتصرف وفقاً لأمر جازم أو "إملاء" لا تكون له علاقة أبداً بأنفسنا. لا يجب أن نأخذ ذلك فى عملنا، لأننا، لو فعلنا، لن نكون قادرين على معرفة الدوافع الخاصة بنا . ما هو جوهرى وأساسى إذن، هو انضباط تطوعى نشط وهوى.

مسارح كتلك فى بولندا و"هولستيبرو" Holstebro فى الدانمرك تعمل من أجل انضباط خارجى مكثف لكى تستدعى تحكماً وسيطرة داخلية متطابقة ومتماثلة. أحياناً يتخذ الناس الانضباط الجسدى باعتباره غاية فى ذاته، لكن ذلك كله يكون مقصوداً لأن يؤخذ معاً . إن بعضكم يكون معداً للانضباط، والبعض الآخر يكون كسولاً. وبعضكم يكون أكثر موهبة وآخرون يكونون أقل. وكونى قادراً على أن أقول هذا هو جزء من - "الاستبداد" الخاص بموقعى كمخرج، لأن هناك فرصة جيدة لئلا نتفق على من يكون ماذا. لكنه مكانى هو الذى يخول لى أن أقوم باختيارات مبنية على تقييمى. على أساس من هذا السبب لم يكن هناك قلم مساواة فى أى موقف إبداعى - رقص، صوت، رسم، كتابة، مسرح.

لا أحد فى هذه المجموعة ليس ملهماً، ولا أحد غير مدرب، لكن كلنا بدرجات مختلفة ويتوجه مختلف - ونحن هنا نكون معاً.

خلال ساعات العمل لا يجب أن يكون هناك متزوجون أو مخطوبون أو "اعز  
الأصحاب" أو "أفضل الأصدقاء" - فقط قبل وبعد [ساعات العمل].

ما هو مهم في عملنا هو أننا يمكننا بطريقة ما أن نكتشف وفيما بعد نتلفظ  
بأزماتنا . . . تلك الأزمة التي تخصنا أو تتصل بنا. لكن أى نوع من الأزمة تكون؟  
أزمة كسب العيش، أو إحباطات العلاقات الشخصية المتداخلة، أو قضايا الذكر  
والأنثى، أو ماذا؟ وراء ذلك أزمة تكون عميقة جداً، وتتعلق بالافتراض الأول  
الخاص بـ "من أكون أنا؟"، لا باعتبارى "أنا أو الذات"، بل باعتبارى حياة مع "أنا  
أو ذات" خادعة أو متوهمة، ومقدرة تكون عظيمة إلى درجة أن تتشكل  
مسئولياتنا عن طريق هذا المجتمع الضار والخبيث الذى يؤمن أنه من الأفضل  
تشغيل المطارات بكفاءة أكثر من الاحتفاظ بـ "مستشفى هارلم" مفتوحاً - حيث  
يكون مسارنا النموذجى مرسومًا ومخططًا بوضوح أمامنا والد "يوتوبيا" التى يكون  
مقصوداً أن نهدف إليها تكون نوعاً من "ملاهى ديزنى" - يمكننا أن نرى شيئاً من  
الحياة التى تكونها من الداخل، الحياة التى نُشكّلُ عليها.

هذه الحياة يمكن تخيلها والحلم بها، وأحياناً تجربتها. لو كان كل مابقى معه  
هو أشياءنا المعلقة أو الموجهة، وكنا نعرف أنفسنا تماماً هى علاقتنا بها ونشعر  
بالإثارة التامة فى عملنا حين نجد انعتاقاً معبراً لها، فتحن لم نذهب بعيداً جداً.

(بالمناسبة، على كل واحد منكم أن يشاهد فيلمًا من إنتاج ديزنى خلال الشهر  
القادم ، لأن هذا هو فى الواقع ما يريدون لنا أن نفكر فيه).

إننا نُقَاد - مثل الثيران - في اتجاه أن نفكر ونفهم وندرك بالطريقة التي نفضل بها ذلك. عندما تقف على قمة تل، وهناك سحابة تغطي الشمس، يكون الأمر كما لو أنه قد حدث كسوف للإمكانية أو الاحتمال. ثم، حين تمود الشمس، تفتتح الإمكانية مرة أخرى. وفي جزء ما يتم التحكم فيها من قبل "طقس" خارجي.

ما هو أقل وضوحًا هو الطريقة التي تتم بها السيطرة علينا ونقاد بها عن طريق معطيات المجتمع. إنه مجتمع غير متطور بقدر كبير، لكنه ما زال مجتمعنا-بيئتنا الخاصة بنا.

إنهم يجعلوننا نتملّق بأشياء لا نهتم حتى بها، ونتخلّى عن أشياء نتملّق بها بشكل جوهري. ونحن في أحيان كثيرة لا نحتاج بالفعل لما نشعر أنه ينقصنا.

إنّنى أعزّف على وتر هذه الظاهرة لأننا ما زلنا نعيش في زمن ما بعد الفرويدية عندما يكون هناك اعتقاد بأن كل عوامل السيطرة تكون من الداخل، وأنها توجد بسبب "تكييف سيكولوجي".

بعد كل عام من العمل أفكر، "آية حزمة من الهراء والنفايات تلك التي كانت في العام الماضي". إن إحساسى في وقت ما يكون: "الآن هو الإمكانية الوحيدة". ويقول بعض الأشخاص الذين قابلتهم، مثلاً، إنهم أحبوا أو كرهوا [عرض] الأفعى، أو عرض مسرحية/ لعبة المهرج *The Clown Play*، أو أمريكا هوراء، أو

عرض التهام-الجسد *The Body-Eating* - أيًا ما كان فأننا أشعر أنى مقيد  
باستجاباتهم. أحدهم يتملق والآخر يؤذى أو يؤلم، لكن كلاهما يجعلنى أشعر أنى  
مقيّد.

فى تلك الأوقات التى أشعر فيها بأن ثمة إطرء أو تملقًا يوجه لى، أعلو  
واتضخم و"أتورم" بالافتخار الذاتى، وأشعر بأنى قد انتفخت فى صدرى ورأسى.  
إننى أعرف أنه من الأفضل لى أن أكون قادرًا على أن أنسى نفسى. فأننا عندما  
أنسى نفسى، أشعر أننى أكون ما يتصادف أنى أكونه فى المكان الذى أكون فيه -  
لا شيء آخر. لكن ينبغى استبعاد الشعور بكونى أنتفخ أو بكونى أجرح أو أؤذى.  
أنا أعتقد أن أفضل طريقة لسماع النقد هو القيام به فى ثلاث مراحل: المرحلة  
الأولى هى قبول النقد بلا قيد أو شرط، وبهذا تدع نفسك مفتوحًا لتأمل كامل  
فيه. المرحلة الثانية هى أن تنظر إلى النقد بشك وتتامله إذا كان متفقًا مع  
اتجاهك. والمرحلة الثالثة هى أن تستبعده تمامًا من وعيك، وقد استوعبت  
وتمثلت مسبقًا أيًا ما يكون شرعيًا وصحيحًا داخل جهودك. إن رفضى أنا لكل ما  
يأتى قبل الآن ينبع جزئيًا من الشك العام الذى أحس به تجاه المسرح، وجزئيًا من  
حقيقة أنى أعرف أن كل ما فعلناه هو خدش أو "خريشة" السطح أو المظهر  
الخارجى، والطبقة الأولى فحصب من السطح أو المظهر الخارجى.

ما لم نرغب فى أن نواجه أنفسنا تمامًا، وننكبّ على المادة، ونتحرك معها،  
ونقبل الإحباط المتضمن فيها، فلا يمكن لشيء آخر أن يأتى بعد ذلك. إن مدى

جدية الممثل يكون له علاقة بالدرجة التي يعتبر بها التمثيل شيئاً يعمل متوغلاً في أعماق موقع من ذاته. ومدى مهارته يعتمد على مدى نمو موارده، بحيث يمكنه أن يجسد بوضوح خبرته باعتبارها واقعاً مشتركاً معيشاً.

ما نعرفه عن شخص آخر يأتي من خلال الصوت والجسم. لو كان صوت الممثل محدوداً أو مقصوراً على تقديم تقرير عن الأصوات التي نستخدمها للمحادثة، ولو كان الجسم مثبّتاً أو ملتصقاً بالمخزون [الريبرتوار] الخاص بالجلوس، والوقوف، واتقاء ضرية، فسيكون هناك نفس إمكانية التلقظ بوضوح بقدر ما يكون هناك مع تناول القهوة والقطاثر الحلوة.

أنا لا أعني ببساطة أن المدّى أو النطاق الجسماني والصوتي يكون مهماً، بل أقصد أن الحساسية الكلية لها أهمية - بحيث يمكن للفك [أو الحنك] أو الجذع أن يُحقق وصفاً بنفس وضوح الاستخدام الكامل للجسد. إن أول شيء يكون علينا أن نفعله دائماً هو أن نحرّر الجسد والصوت من "الروتينيات" التي يقمان فيها في الحياة اليومية، ونطلق من هناك. ونقدى سيكون من منطلق المكان الذي يبدو أن الأشياء قد حبست فيه. إن التوازن الذي يكون علينا أن نحافظ عليه هو الكيفية التي نعوق بها هممتنا عن المضي في اتجاهات غير خلاقة، ومتساهلة، وتحاكي اتجاهات اجتماعية ضاغطة، في حين أننا في الوقت نفسه نترك أنفسنا مفتوحين وفي متناول تيارات مليئة بالحياة والنشاط والطاقة، يؤثر فيها مكان فسيح ولا نهائي يظل يكبر ويتوسّع. إن الأول يتطلب الإعاقة والإحباط، والثاني يستلزم أن يكون بعيداً عن الطريق، وذلك توازن صعب في الحفاظ عليه.

هذه القطعة [المسرحية] عن الموت - لماذا؟ لأن الموت مرتبط بالرعب الأكبر والفرع الأكبر. هذه المنطقة من الإحساس المرتبطة بالموت هي منطقة أعمق الأحاسيس والأحجية والألغاز. والموضوع هو الاحتضار لأنه أكبر الموضوعات المحرمة بوصفها مقدسة أو ملعونة (من كلتا الناحيتين: الشخصية والاجتماعية)، ولأنه موضوع علينا جميعاً أن نكافح كي نكون على مستواه ونلبيه، بمن في ذلك كل متفرج، ولأننا جميعاً في الموقف نفسه فيما يتعلق به.

لو كنتم تعتقدون أنه لا علاقة لكم بعدم دوامكم [أو بفنائكم] ، ولو كنتم تظنون أنه أمر ضد الحياة أن تعملوا في هذا المجال، فأنتم إذن متورطون في إريك وتعمية ذاتية. ولو كان موضوع الاحتضار ما زال يبدو لكم خارج الموضوع، فينبغي أن تفكروا بجدية فيما إذا كنت تريدون الاشتراك في المرض من الأساس، لأننا يمكننا أن نبدأ من اهتمامنا، والاتجاه الذي ستتخذه المسرحية في النهاية سيكون ما ستمثل عليه معاً.

لو كنتم تعتبرون الموت باعثاً على الكآبة إلى درجة ألا تفكروا فيه، فأنتم إذن في القافلة الخطأ [أو القطار الخطأ]؛ وسيكون عليكم أن تواجهوا ذلك، ثم تمضوا خلاله وفيما وراءه.

بالنسبة إلى هذه القطعة، ما لم تكونوا مهتمين بها، فلا تشاركوا فيها. وبينما نعمل عليها، سيكون الأمر شاقاً والوقت قصيراً، وهذا هو الوقت الذي تحدّدون فيه اهتمامكم أو تقومون بتقييمه. والتعاون الذي ينشأ من خلال اهتمام مشترك أمر جوهري.

نادرًا ما أبدى مديحًا أو إطراءً في الورشة. دائماً ما أشعر أن معظمكم يكونون ناضجين بما يكفى لأن تعرفوا في أثناء عملكم ما إذا كنتم تعملون من طبيائكم الخاصة بكم أم لا. ومع أننا يجب أحياناً أن يواجه إلينا التأييد والتشجيع، فالمديح يكون خارج الموضوع، حتى المديح أو الإطراء الذاتى.

إن علاقة العمل بالحياة، وعلاقته بهذا الطاقم [الـ "إنسامبل"] كمجموعة، وعلاقة أحدنا بالآخر داخلها، كل ذلك يشكل مشكلة معقدة وصعبة جداً. وهناك طرائق كثيرة لحسم أو تسوية هذه المسألة؛ وقد حدث أن أشخاصاً ومجموعات مختلفة وجدوا حلولاً مختلفة. ويمكننى أن أرى أنه ليس من هذه الحلول ما هو مضمون. لقد قلنا تقريباً إننا مجموعة مهمة أو واجب [نؤديه]: إننا نعمل من خلال المشكلات لكي نؤدى عملاً كمجموعة. ونحن لا نلتقى بالتحديد لكي يواجه أحدنا الآخر في نمط حياته - موافقنا واتجاهاتنا وعلاقاتنا المتداخلة. لقد قال [كل واحد منا]، تقريباً بصورة فردية: "لدى حياة خاصة تتكون من الأنشطة والأصدقاء الذين ربما يتداخلون مع "المسرح المفتوح"، لكنها منفصلة كذلك". إن كثيراً من العمل الذى نقوم به يتطلب قدرًا كبيراً من المخاطرة، والتجارب التى قمنا بها ممّا قد شيدت كثيراً من الثقة، مما يجعل الإقدام على المخاطر أو المجازفات أكثر احتمالاً. وفى الوقت نفسه، فإن أحداً لا يكون قادراً على أن يمنع تماماً "التغامر" التى تنغمس فيها مع أصحاب البيوت حين نأتى هنا، عندما نبدأ العمل هنا، لا نكون قادرين على الارتقاء فوق الحسد والقلق أو التلهّف الشديد فى علاقاتنا الشخصية الخارجية. نحن ليست لدينا مناعة ضد الإطراء.

إن توطيد عملنا ودفعه إلى الحياة ودفع الـ "إنسامبل" إلى المجتمع سيتغير بلا شك، لكن لأننا لا يمكن أن نغلق الباب على ما هو غث في أنفسنا، فلا بد أن نصبح واعين به كي نخضعه للمهمة أو الواجب الذي يكون في المتناول. سيكون هذا دائماً مشكلة حية، كما هي الآن، وكما كانت في كل المجموعات الجادة.

لا بد أن تقوم الحياة - والخبرة - بتعليمنا، وليس مجرد أن نقوم نحن بالتعليم. ولا يمكن أن يتم تعليمنا لو أننا نعرف مسبقاً ما ستكون عليه سمة التجربة. لا بد أن نكون على اتصال مع دهشتنا وذهولنا المستمرين، أو يمكننا في أفضل الأحوال أن نحمل أنفسنا فحسب من الأضرار الصغيرة، في حين نمضي في الحياة مثل "بروفة تكنيكية"<sup>(٣)</sup>.

المثال أو النموذج الذي يكون لدينا في أثناء عملنا على هذه القطعة هو مثال أو نموذج الطبيب. إنه يصبح مضطرباً وقلقاً تماماً حين يدرس الأمراض. إنه يظن أنه لديه كل الأعراض. إنه يذهب إلى جناح من المستشفى ويرى الناس الماجزين أو الضعفاء ويرغب في البكاء. وأول شخص يراه وهو يموت يجعله يتقيأ. والمريض الذي لا يمكنه عمل شيء من أجله يلقي به في نوبة من الإحباط. وفي النهاية، يتحرك من خلال هذه المشاعر وهيما وراها، ويبدأ في الأداء بوصفه طبيباً ويميش حياته ويقوم بعمله. لو أننا توقفنا حيث نكون مكتئبين، أو حتى حيث نكون قئوعين وراضين بالتعبير فحسب عن اكتئابنا، فنحن نكون هواة. ولو كان جانب من الحياة، مثل الموت، مفزعاً وكثيفاً إلى حد بعيد، ورهيباً ومرعواً

إلى درجة لا يمكننا معها أن نتصوره أو نتخيله، هتحن تكون عالقين بالتفاهات الصغيرة التي نواجهها بنسبة أربع كل نصف ساعة باعتبارها المسألة الرئيسة أو النقطة الأساسية في الحياة.

إن علينا أن نتصور ونتخيل ونفهم تمامًا الأفكار الرئيسة في المسرحية. إن لدينا من المشكلات في تجميعها، واختيار [مشاهدنا] والتدرب عليها ما يكفى لأن يشغلنا حتى ما وراء الأسابيع التي نعمل عليها فيها. إن التصور والتخيل والفهم يكون مسألة فردية خالصة. منذ أن كنت طفلاً، كنت مصاباً بقصور في القلب، وربما بسبب خبراتي مع الحالة التي عليها قلبي، فواقع الموت يكون أكثر قريباً مني، لكنكم لستم مضطرين إلى أن تضعوا أنفسكم خلال تجربة كهذه لكي تتصوروا [الموت] ، وتتخيلوه وتفهموه. ماذا يكون عليكم أن تفعلوه؟

إن إيجاد مجموع مفردات حول الاحتضار هو ما يكون علينا أن نفعله. وهو ليس أمراً سهلاً، لكن عدم فعله سيقتلنا. فلا يكاد يكون هناك شيء له سمة شخصية أكثر من ذلك. وعليه، كيف لنا أن نجد مجموع المفردات التي يمكن صنعها من علامات أو إيماءات أو رموز تفهم ويعتقد بها بمعنى عام ومشارك؟ لقد كنا - خلال [تدريبات] الأفعى - قلقين، وتتناوبنا الهواجس، ويستحوذ علينا أثر قصة النشوء فينا، [كما يستحوذ علينا] اتجاهاتنا المتعلقة بالشعور بالإثم وبالرب الغاضب جداً. والآن سنصبح قلقين، وتتناوبنا الهواجس، ويستحوذ علينا الاحتضار، لكن ليس بطريقة عاطفية.

إن الاتجاهات العاطفية تتعلق بالسعادة والإنجاز. وهذه المغالطة عن السعادة مدونة في "إعلان الاستقلال Declaration of Independence"، حيث ينتهي الإعلان بصورة دراماتيكية بعبارة "مطاردة السعادة" كحق من الحقوق الأساسية. السعادة هي الهدف. السعادة هي متعة متواصلة. والمتعة هي بهجة لطيفة ومعتدلة، لكنها تستهلكنا وتلتهمنا وتستحوذ علينا، ومثل التذوق الأول لا "قَسْنَر"، فكذا فكرة السعادة تكون ذروة صغيرة ومتواصلة، ويمد ذلك نمود إلى "ملاهي ديزنى" والأسطورة الأمريكية - إنها نوع مؤكد من الإلغاز والفموض والخفاء الذي يشمل توهجاً داخلياً. إنها تكون خاصة بالحنين الجارف وبالتصوّف [الذي نجده في] كوخ خشبي، بحيث إن الشخص الذي يطفئ كل شموع عيد ميلاده عدا واحدة سيترك وقد انتابه إحساس بالرُعب. إنها رعدة أو إثارة صغيرة ليست آتية من أصل الفخذ والبطن، بل من العنق: مبدأ المحيط في حوض استحمام منزلي. لقد تعلمنا أن نكافح ونبدل الجهد من أجل هذه الحالة قبل كل الحالات الأخرى، والكفاح وبذل الجهد يُفدَى مباشرة في الـ "غيائية والبلاهة" الخاصة بنا نحن الأمريكيين. أنا أعتقد أنني مررت بتجربة التوهج الدافئ بطريقة استحواذية وبصورة كلية في تلك المناسبات التي شعرت فيها بأنني "مسطول" من "لهيرويين". إن الخروج من تأثير الهيرويين يكاد يكون الحالة الضدّ أو النقيض، والتي تتبرأ من كل ما سبقها وتتكره، لكنني قلت لنفسي إن ذلك لا يهم، لأنه لمدة ساعة ونصف الساعة كان كل شيء مفهوماً بالفعل، وكان هناك تناغم وتوهج

دافئ. إنها نهاية قصة سندريللا، مع سندريللا المحبوبة وهي تقتصر على أختيها القبيحتين، ويتم إنقاذها أخيراً على يد الأمير الثرى. إنه سحر.

كانت سوزان يانكوفيتش (Susan Yankowitz) هي كاتبة /المحنة الأخيرة/.

**الموجز الأخير " للمحنة الأخيرة" : FINAL OUTLINE OF TERMINAL**

استدعاء الموتى

الاحتضار الحافل أو الخلاق

تلقى باطراد وإزالة

حركة

تنفس

شعائر بيولوجية

الرقص على قبور الموتى

التحنيط حسب القانون

المقابلة

## الموتى يخرجون سالمين THE DEAD COME THROUGH

مارى لافو (Marie Laveau) وال "جندى"

مستحضرات تجميلية

العداء الذى لا يبدأ أبداً

## الموتى يخرجون سالمين THE DEAD COME THROUGH

الشاعر بالمسئولية

المحتضرون يؤدون الصلاة

تلقين المبادئ [التدشين]

الشهود

## الموتى يخرجون سالمين THE DEAD COME THROUGH

المحكوم عليه بالإعدام والأغنية

التعنيط كما يتطلب القانون

المحتضرون يتخيلون الحكم عليهم

"حكم حياتك هو حياتك"

## الهوامش

- ١- البروفة التقنية technical rehearsal ، وتكتب اختصارًا tech. rehearsal : مقصود بها إحدى البروفات النهائية للمسرحية التي تُحَدُّ فيها المؤثرات الصوتية والبصرية المختلفة: الصوت، والإضاءة ، وقطع الديكور، وما إلى ذلك (المترجم).
- ٢- بيرو : بلد في غرب أمريكا الجنوبية تتبع النظام الجمهوري (المترجم).

## (٨)

### ملاحظات عن نفسي Notes on Myself

عندما كنت فى المدرسة الابتدائية، كانت أسرتى فقيرة جداً. وفى أثناء هذه الفترة، كنت مريضاً بحمى روماتيزمية، وكنت أقضى وقتاً طويلاً فى المنزل، لأنهم لم يكونوا يستطيعون إرسالى إلى المستشفى. وبعد أن شفيت، وهو ما استغرق عامين تقريباً، كان يتم "سحبى" هنا وهناك فى عربة أطفال، مع أنى كنت وقتها فى السابعة أو الثامنة من عمرى. وفى النهاية أرسلت إلى مؤسسة خيرية فى فلوريدا، تدعى "دار أمراض القلب القومية للأطفال National Children's Cardiac Home"، وكنت فى [غرفة] منعزلة على مدى الأشهر الثلاثة الأولى، ثم وضعونى فى غرفة مع بعض الأطفال الآخرين، لكن فى الشهور القليلة الأولى - ستة، ثمانية أشهر - كنت [راقداً] على ظهرى معظم الوقت. كان مناخ فلوريدا جيداً بالنسبة إلى الأطفال المصابين بالروماتيزم. وكان كل شخص فى المكان مصاباً بحالات من مرض القلب، وكنا جميعاً أطفالاً.

انتقلت أسرتى من نيويورك إلى أيوا Iowa فى أثناء وجودى فى الدار، وكانت أيوا هى المكان الذى مررت فيه بتجربة العواقب المتعمدة التى نتجت عن كونى بالمصادفة - يهودى المولد. وكنت - فى أثناء وجودى فى الدار - معتاداً الكتابة إلى أسرتى طوال الوقت وأقول لهم: "لم أعد أحتمل هنا. دعونى آت إلى البيت". كانوا قد قالوا لى، حين أحضرونى إلى المؤسسة، إننى لو لم يجبنى الأمر

فسيمعيدوني في نهاية الأسابيع الثلاثة. وحين أخبرتهم في نهاية الأسابيع الثلاثة أن الأمر لم يعجبني قط، قالوا: "حَسَنٌ، يجب عليك أن تبقى".

بعد سنوات قليلة غادرت [الدار] بالفعل - "أعطيت الإذن بالمفادرة" كما أطلقوا عليها. ذهبت إلى "دى موين" Des Moines، حيث كانت أسرتي قد انتقلت، وكانوا غريباء بالنسبة إليّ. كان الأمر كله إدعاءً: كانوا يتظاهرون أنهم أسرتي، وكنت أنا أظاهر أنني كنت وسط أسرتي، وكانت مسألة دقائق فحسب لنرى من سيخلع القناع ويزيل الـ"ماكياج" أولاً، من سيتمكن من تمثيل الدور لفترة أطول. كان الأمر شبيهاً بتحدى شخص ما.

كانت هناك، حتى في "دى موين"، فتاة سمينة جداً، وكان يمكن لأي شخص تقريباً أن ينالها - وقد وجدها الفتيان وكانوا يخرجون معها. كانت المسألة تتلخص في أن تعطئها بيرة. كانت تشرب قبل أن تشرب أنت كما هو مفترض - أعني، كانت البيرة هي الشيء الوحيد الذي كان يمكنك الحصول عليه في "دى موين"، أو كانت كذلك وقتها، وكان عليك بعد ذلك أن تكون سنك واحداً وعشرين عاماً، وعليه تكون قد وجدت طريقة للحصول على هذه الفتاة (التي كانت في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة) [أحضر] بيرة وسيمتلك مطارحتها الفرام. كانت تعاني البدانة والصلع، لكن ذلك لم يكن يحدث أي فرق؛ كان الأمر كله جزءاً من "إحراز نقاط". فانت تحرز نقاطاً بسبب أنك "عملتها" معها. ولم تكن هي تحرز أي نقاط؛ كانت تخسر نقاطاً.

لم أكن مدركًا حتى وقت متأخر جدًا لنظام النقاط. كان شيئًا يؤثر عليك ويسيطر عليك بدرجة أكبر عندما لا تكون مدركًا له. كنت يهوديًا وفقيرًا ولوطيًا [مثل الجنس أو شاذ جنسيًا] في "دي موين"، في أيوا، حيث خسرت نقاطًا كثيرة إلى درجة أنني كنت من بين المساقطين.

إن بُغض الذات عند شخص ما يكون مقياسًا لفعالية النظام الجائر والقهرى الذى يعيش فيه. وأنا حين قبلت حكم من حولى واستوعبته داخلى، كنت "فى مكانى". هذه علامة على نجاح نظام جائر وقهرى، على السلالات غير البيضاء و"الهامشييين" أن تتعامل معه، كخطوة أولى نحو أن تصبح متحررة من هذا النظام.

إننى أرى الآن، داخل عقلى، كيف فُصِّلْتُ ما كنت أفكر فيه - مستوى الحلم - عما فعلتُه.

ماذا أعنى بـ "مستوى الحلم"؟ لو كان مصور سينمائى يتبعك أينما تذهب ويلتقط صورتك، مسجلًا كل شيء، ثم يصبح فى الإمكان أن يكون كل شيء يسجله فعليًا؛ فسيكون ما تبقى حلمًا. إننا عندما ننام، فحياتنا/ الحلم - مرة كل ساعات كثيرة - تتناقض وتضع موضع الشك الأساس الكامل لمنطق يقظتنا. لو تم تمثيل كل تخيلاتنا فى اليقظة، فسيُستبدل فى الحال تخيلات جديدة.

إن كثيرًا من الأشخاص يعيشون كما لو أنه لم تكن هناك أية أحلام - ليس فحسب أنه لا يوجد أحلام فى الليل، بل إنه ليس هناك حياة/ حلم أبدًا. منذ

فترة قليلة مضت رأيت معمر نيكسون في التلفزيون، وهى تصل إلى بيرو ١٦،  
وتخبر مواطنى بيرو أن كل أمريكا تضعهم فى ذهنها وهى قلبها، وكانت الطريقة  
التي تتحدث بها، والطريقة التي ظهرت بها - و"عرضها" فى مجمله - كان كما لو  
أنه لم يكن هناك أية تناقضات.

إنى أواصل اهتمامى بمسألة ما الذى يعطى شرعية لشيء ما. مثلاً، خذ  
اثنين، ولدًا وبنْت فى المدرسة الثانوية، هو فى فريق كرة السلة فى المدرسة،  
والبنْت فى نادٍ للخياطة، ويجد هو فى فريق كرة السلة رهيئاً، أو لاعب كرة السلة  
آخر، وتجد هى طالب اقتصاد منزلى، ويأخذان مواعيد غرامية مزدوجة أو  
ثنائية. كل شيء أُعطى شرعية، ازدواجيتهما تكون شرعية لأنهما ينظران  
أحدهما إلى الآخر، ويريان نفسيهما وقد تضاعفا أو أصبحا نسختين مطابقتين.  
هما يجدان شيئاً مشتركاً يستمتان به، سواء أكان مباراة كرة السلة، أم فيلماً، أم  
نزهة فى سيارة. إن الأمر يصبح شرعياً عن طريق شهادة شخص آخر على  
الأهمية نفسها، على الأشياء نفسها، بأنها مهمة وذات مغزى.

(٩)

### ملاحظات حول "الأفعى" Notes on The Serpent

اللعنات من الأفعى Curses from The Serpent

لأنك أكلت

من الشجرة التي أصدرت إليك الأمر بشأنها،

قائلاً: لن تأكل منها،

فلمونة الأرض من أجلك وبسببك.

والآن سيحدث فصل

بين الأحلام داخل رأسك

وتلك الأشياء التي تعتقد

أنها خارج رأسك

وسيتقاتل الاثنان داخلك.

كان هدفنا في "الأفعى" هو أننا ينبغي أن نعيد بشكل تام فهم منطقة الخجل والشعور بالخزي، في ضوء إعادة قص الحكاية. إن النص يتيح رواية "النشوء"،

ويُعد في الوقت نفسه رفضاً وإنكاراً لما تقدمه من افتراضات. ما هو جذاب بعمق في أساطير الكتاب المقدس هو اكتشاف أن افتراضاته هي الآن الأساس المخبوء أو المستور لكثير من اختياراتنا. كان هناك في المحطة الأخيرة اهتمام أكثر طموحاً: أن نرى أنفسنا، بأوسع الطرق، كجزء من عملية الطبيعة، وأن نرى الاحتضار جزءاً من تلك العملية، فإن تتمثل تلك الفكرة - بقدر ما يمكن لأي شخص أن يقول إن أي شيء يكون حقيقياً - سيكون له بالفعل أثر عميق في العيش في الحاضر.

إنك ستدفع إلى التفكير،

ومع أن عدداً من أفكارك سوف تعلو من شأنك وتمجدك،

فكثير من أفكارك ستجلب لك الأسى،

وتتسبب في نسيانك لمجدك.

أنا أظن أن المسرح يمكن أن يمحو وينكر الرموز. وبإمكانه أن يفعل ذلك بأن يجعلها مرئية، بأن يظهر للناس أنها واجهة لجسد، وبأن يظهر الجسد الذي تكون [هذه الرموز] واجهة له.

إنك سوف تستخدم عقلك

لا لكي تفهم، بل لكي تشك.

وحتى لو فهمت،

فتظل يمتريك الشك.

إن النص يعطى بناءً من أجل تمثيل القصة، وهو يتضمن أماكن للفرقة للارتجال. ونادراً ما يكون أداء الارتجال ناجحاً دون إطار يحتوى ما يجرى فى المكان بأسلوب غير لفظى، وغير حرفى. ومنطلق الارتجال يكون داخل القصة، كما هى الحال فى النشوة التى تمرى آدم وحواء بعد قَضَم التفاحة، لكن بمجرد أن يكون الممثلون فى المسرح، ويقومون بتمثيل وتجسيد استكشاف هذه النشوة، فهناك واقع آخر للناس - ممثلين ومتفرجين - وهنا يكون المكان الذى تقع فيه مواجهة مُرَهَقَة ورقيقة، غامضة ومُكَفَّرَة. هذه المواجهة لا تكون "مصنوعة"؛ بل "مسموحاً بها". إنها لا تعرض فى تلك اللحظة، بل "يطلق سراحها". ولا يتسبب فيها لا الممثلون ولا المتفرجون، بل الصمت بينهما.

فى النهار سوف تتحمل

نفس التَشَوُّف والرغبة الشديدة كما تكون الحال فى الليل،

وفى الليل سوف تتحمل

نفس التَشَوُّف والرغبة الشديدة كما هى الحال فى النهار.

ومنذ الآن فصاعداً سوف تشعر بظماً وثوق شديد ورائى.

إن المرء لا يعرف أبداً ما إذا كان الشيء هو الذى يتغير، أو إدراك المرء له، لكن شيئاً ما قد تحرك. والشيء فى هذه الحالة هو المرض، والمرض هو موضوع للتأمل. لو كان الممثل يستجيب لأدائه هو بنوع معين من التقدير والإعجاب، فربما يمنع الجمهور من الاستجابة. ولو تمكن المنفرد من أن يقول، كم كان الممثل متأثراً! فهذه الاستجابة لا تدع العرض يؤثر فيه. ومع ذلك فلا بد أن يكون الممثل متأثراً، وفى الوقت نفسه لا بد أن يختفى، كما فى [تعبير] بيتس: "من يمكن تمييز الراقص من الرقصة؟"

إننى أعتقد أن الشخص ينبغي أن يكون "متأثراً" فى المسرح: شيء ما ينبغي أن يؤثر، شيء ما ينبغي أن يحرك أو يثير، لكن لا ينبغي أن يحرك أوتار القلب فحسب. إن المنظور الذى يراه من ذلك هو الذى ينبغي أن يتغير أو يتحول.

حينما يوجد أولادك لارتكاب القتل،

ستقوم أنت بسن قوانين.

لكن هذه القوانين لن تكون ملزمة.



الأفعى "The Serpent" (١٩٦٨)

الصف الخلفى : سينثيا هاريس (Synthia Harris)، شامى شايكين  
الصف الأمامى: تينا شيبارد، جيم ياربوزا، رون فاير، رالف لى، بيتر مالونى).

إن للحية أو "الأفعى" لساناً جذاباً جداً. وهى تتكون من خمس أشخاص، ولا يمكنك أن تميز أيهما يكون الشجرة، وأيها الأطراف، وأيها "الأفعى" التى تتحرك هنا وهناك. ولسانها يكون أخذاً ولافتاً للنظر بشدة. وهو يواصل الخروج والحركة هنا وهناك. وتكون حواء منبهة بها [الحية] والحية تحاول إقناعها بأكل التفاحة، وتشرح لها [حواء] لم لا يمكنها أكلها. وتتجه إليها وتنتظر إليها، فتقول لها الحية: "هل صحيح أنه يمكنك أن تفعل أى شيء عدا الأكل من الشجرة؟"، وتقول [حواء]: نعم، أنا حتى لست مسموحاً لى بأن لمسها". ويسألها - الرجال [الذين يجسمون] الحية، ماذا سيحدث لو أنها لمستها، وتقول: "قال آدم إننى ساموت". ويقولون: ولا حتى اللمس ... ليس اللمس ... ليس لمسها"، وينصحنونها بأن تلمسها، وتقترب منها، ويأخذون تفاحة ويلمسون حواء. ويقولون: "هل أنت ميتة؟"، وتقول: لا أدري". ويقولون: "إن فانت لست ميتة الآن وقد لمستها، ولست ميتة، فلم لا تأكلى؟"، وتقول: "هذا المكان، هذه الجنة، 'عدن' هذه، سأتغذى عن هذا كله". ويقولون، "هذا صحيح ... هذا صحيح أنك ستتغذيان عن هذا، لكنك لا تعرفين ماذا سيكون الأمر عوضاً عن ذلك، لو أنك أكلت". وتقول: "لا أريد أن أتغذى عنه". وعندئذ يقولون: "لا ينبغي أن تأكلى .. هذا صحيح ... لو أنك تشعرين أنه لا ينبغي لك أن تتغذى عنه ... لكك لا تعرفين أبداً أية عوالم أخرى هناك". ثم يقولون، "هذه الجنة ... كل هذه الشجيرات ... كل هذه الحيوانات ... كانت متخيلة فحسب فى ما مضى ..".

بعد ذلك تصبح المسألة مسألة خطأ أو صواب، إذا فعلت هذا أو ذاك. ثم يقولون، "يجب أن تفعل ما تريدينه". وتقول هى: "ماذا لو أن ما أريده هو أن

أستمع إلى الرب وليس إليك؟". ويمجرد أن تقول حواء ذلك، تكون الأفعى قد كسبت الجدل؛ إنها تفعل ما تريد أن تفعله. إنها هذه النقطة التي تتناول عندها التفاحة، ليس حين يقمنونها، لكن في اللحظة التي يكون لها الاختيار - اختيار واضح ومفتوح. وتأخذ التفاحة: هذه هي اللحظة التي تخالف فيها قانون الرب كما قيل لها. ووفقاً للقصة الدينية، فهي أيضاً لحظة تبدد الجنة، لحظة انهيار "عدن".

ملعونة، ستلمحين "عدن"

كل أيام حياتك.

لكك لن تمودى ثانية.

ولو كان لك أن تأتي،

فلن تعرفيها.

النقطة التي يحدث عندها أن نشارك - كمجموعة وكأفراد - في الأفعى هي اللحظة التي تحدث فيها اللعنات. إننا نسال: كيف أصابتنا اللعنة؟ وما اللعنة؟ اللعنة في هذه الحالة تعني شيئاً ما يكون إلى الأبد، شيئاً ليس له أن يعكس أو يُعَدَّل. ما الذي نمر بتجربته بهذه الطريقة - محبوسين، وثابتين، وغير قابلين للتغيير؟ لقد تحدثنا وتحدثنا عن اللعنات، ومن خلال هذا كله قام جان-كلود فان ديتالي بتركيبها. كانت تلك هي الواقع فترة مهمة بالنسبة إلينا، فكلما اتفقنا كننا على أي شيء، يكون ذلك حدثاً.

إحدى اللعنات يقول الرب فيها:

وسيميش أولادك فى خوف منى.

وسيميش أولادك فى خوف منك،

وسيميش أولادك فى خوف بعضهم من بعض.

وستخاف أنت من كل شخص آخر،

وستكون خائفًا حتى من نفسك.

إن الخوف والخزى يمتبران أبناء عم أقرباء؛

نحن من المفترض أن نكون خائفين.

لقد قمنا بأشياء كثيرة جدًا، العديد من التجارب. كنت أظن أنه ربما كان ينبغي لأدم وحواء أن يبدأ بكونهما عاريين، وأننا ينبغي أن نقوم بالتجريب فى ذلك. لو أننا جميعًا فى الجنة والرب يقول: "انتما عاريان"، فكيف لنا أن نعرف ماذا يكون إحساس ذلك؟ هناك خجل وعار فى العرى.

وفى النهاية

ستكبر الأرض وتنمو مثل ثوب أو كساء

وتكون مُهَمَّلة ومنبوذة منى.

من الصعب المبالغة فى تأكيد أهمية جهد المجموعة، فقد كان التعاون يتطلب من كل شخص أن يوجه إلى نفسه الأسئلة الرئيسة: ما تصوراتى أو تخيلاتى الأولى عن "الرجل الأول"، و"المرأة الأولى"، وعن "أول اكتشاف للجنس"، وعن "الرب" والأفعى، و"جنة عدن"، و"الجريمة الأولى"، و"قابيل وهابيل"؟ كانت هذه أسئلة تتعامل مع ما نتذكره بشكل شخصى عن "المرأة الأولى". إنها الأسئلة التى توقفنا عن توجيهها منذ الطفولة. وكان لدينا قصة "سفر التكوين" لنوجهها من خلالها.

ملعونًا، ستكون وحيدًا.

لأن أيا ما تفكر فيه،

وأيًا ما تراه أو تسمعه،

سوف تفكر فيه وتراه وتسمعه، وحيدًا.

ومنذ الآن فصاعدًا سوف تشعر بتوق شديد إلى.

أخيرًا، توقفنا عن توجيه تلك الأسئلة لأنها كانت بلا إجابة (حتى مع أننا قمنا بإعطاء أو تخمين إجابات). وفيما بمد استمعنا عنها بأسئلة "بالفين" قابلة للإجابة.

إلى الممثلين الذين يجهزون "الانعى" - ربيع ١٩٦٨

### To the Actors Preparing The Serpent - Spring 1968

يعتبر "المسرح المفتوح" حكومة مصفرة كما هي الحال في أية مجموعة أو أي تنظيم. والأمر يكون صعباً دائماً لأنه ليس هناك أشق من التوافق الفعلى مع أشخاص آخرين، عدا التوافق مع ذلك.

إن المشكلات داخل الجماعات غالباً ما تنبّت على قضايا أو نقاط خلاف معينة، وعلى أشخاص بعينهم، لكن عندما يمتنى بهذه النقاط، ويهؤلاء الأشخاص، فسرعان ما تحل محلها نقاط أخرى وأشخاص آخرون؛ لأن ما تم حفره والتقييب عنه يكون مستوى أعمق وغير منطقي. المشكلة هي أن المسرح عليه في النهاية أن يقدم عرضاً بطريقة ما، وتقديم المرض يكون عبارة عن مشاركة. وفي حالتنا يكون المرض هو نقل عمل خاص إلى العالم. ولو كان ممكناً أن ننقل عمل الورشة فحسب إلى المتفرجين، فسيكون ذلك أمراً واحداً، لكنه ليس كذلك. فالعرض يتطلب نوعاً آخر من الإعداد. إنه يكون عملية ولادة، والألم والصدمة الخاصة بالولادة تكون جزءاً من الانتقال من الخاص إلى العام.

### تأملات - ربيع ١٩٧٠ 1970 Reflections - Spring

كنت أفكر في الشهور القليلة الأخيرة أنه ربما لا أُرغب في البقاء في "المسرح المفتوح"، بل في أن أفعل أشياء أخرى. قبل ذلك كان نادراً ما كنت أشعر بإغراء

أن أفعل أى شيء خارج "المسرح المفتوح". وأنا أسأل نفسي: "لماذا؟" السبب هو أنني أشعر بأننا ملتصقون وياقون فى أماكننا [متوقّفون، وربما عاجزون عن الحركة أو التقدّم]. لقد أصبحنا قابلين للتنبؤ [لا جديد] وأنا قلق جدًا بصدد أننا لن نكون قادرين على الوصول إلى العمل الأساسى فى "المحطة الأخيرة"، لأن أفراد المجموعة تشعر بالانشقاق والتمزق. سيبقى بعضكم وسيذهب بعضكم، وستكون هناك مشاعر معقدة كثيرة بخصوص ذلك، مما سيخلق قدرًا كبيرًا من الارتباك، وربما لا نستمر بعد هذه الفترة. إننى قلق بشأن ذلك، لكن يبدو لى أن المجازفة ستكون أكثر أهمية من المضى على النحو الذى نفعله.



عرض "أمريكا هوراه" *America Hurrah* (١٩٦٦)  
 الصف الأول، رونى جيلبرت (Ronnie Gilbert)، جويس آرون (Joyce Aaron)،  
 جيم باربوزا؛ الصف الثانى، بيل ماسى (Bill Macy)، هنرى كالفرت (Henry Calvert)  
 الصف الثالث، كونارد فاوكس (Connard Fowkes)، سينثيا هاريس (Cynthia Harris).

إننا نعيد باستمرار تسمية العدو. أحياناً يكون العدو هو العرض، ذلك أنه في الانتقال من المرحلة الارتجالية إلى مرحلة المرض، لا يكون هناك حاجز [درايزون]. إنه شيء صادم جداً، كل هذا التغيير. لقد تعلمت أن ما هو مؤكد في الورشة يختلف تماماً عما هو مؤكد في المرض. في البداية لم أكن أعرف كيف بالضبط يكون ذلك مختلفاً - أن الممثل في نوع من الالتزام يكون غير مستعد في الواقع للنوع الآخر.

عندما بدأ "المسرح المفتوح"، كنا نحسب مختبراً خاصاً. كنا نقدم عروضاً، من حين إلى آخر، لكننا كنا في المقام الأول مختبراً يؤدي عملاً ناقصاً [أو غير مصقول] وبعد ذلك، مع "رقصة فيتنام" *Viet Rock*، التي كتبها ميج تيري (Meg Terry)، أصبحنا مجموعة مختبر تؤدي عملاً منتهياً، والذي - وإن لم يكن قد بدأ بهذه الطريقة - وصل إلى أن يكون مغامرة "تجارية". وقد حدث الشيء نفسه مع "أمريكا هوراه" *America Hurrah*، لكنه استغرق طويلاً حتى يحدث. كان جان-كلود فان إيتالي يكتب المسرحيات ويعرضها إلينا، لكن - على عكس الأفعى - لم يكن يعمل عليها بشكل ارتجالي مع الممثلين، بل كان يوجه نفسه أو ينكب على أي ما كان يجذب اهتمامه في التمارين والموضوعات أو الأفكار التي كنا نعمل عليها (هيماء عدا [عرض] "فندق على الطريق العام" *Motel*، الذي كتبه بشكل مستقل). كانت هناك مسرحية، وكان هناك منتج، وكان هناك موقف تجاري، ووافقنا على القيام بها، وقمنا بها.

إنك كممثل يكون لديك اختيار: يمكنك أن تحدد نفسك بالشروط التي حددها بها النقاد، أو المتفرجون، أو زملاؤك في المسرح. لو أنك حددت أو عرفت نفسك بهذه الشروط الخارجية، فلديك مسار واحد فقط، أن تواصل على هذا الطريق الذي تسير فيه. وقد رأيت كم هو صعب على الناس ألا يقبلوا التصنيف الذي أعطى لهم من أناس آخرين. إن الأمر يصبح نوعاً من المسؤولية، فأنت تأخذ على عاتقك مسؤولية أن تكون شخصاً ناجحاً. وبالنسبة إلينا لم يكن هناك قوة دافعة باقية لأن نفعل أى شيء آخر، ولأن نقوم بأى بحث. لم يكن هناك لا الوقت ولا المساحة. كان نعامل باعتمادنا "نجاحاً".

بعد ذلك، الأفعى: منذ البداية، كان لدينا مجتمعاً "يوتوبياً" صغيراً. لم يكن بالإمكان أن يكون الأمر أفضل من ذلك. لم يكن هناك خطأ سائد واحد. فكان كل شخص مراعيًا لكل شخص آخر، وكنا نحافظ على قاعدة صارمة، وإن كانت غير منطوقة، من الود بين بعضنا بعضاً. بعد ذلك، ومع بداية الإعداد للعرض، كان بدأ ينمو نوع من الرعب، وانتقل هذا الرعب خلال كل خطوة من خطوات التنفيذ الفعلي لـ "الأفعى" على المسرح. الرعب الذي بدأ في بداية العملية استمر طول الوقت. وبينما كنا نقترّب أكثر فأكثر من مرحلة العرض الفعلي، كان الأمر يصبح أسوأ بالفعل. كان كل عرض أشبه بتأكيد خيبة أملنا، على الرغم من - أو جزئياً بسبب - النجاح الجماهيري. ثم ذهبنا بها إلى أوروبا، وكان كل شيء صعباً: الأفراد أحدهم مع الآخر، والممثلون في علاقاتهم بالعمل، وعلاقتهم بي، وفي علاقاتهم بفان إيتالي. كان كل شيء بعيد المنال وفي حالة تمسّر. لا شيء كان

ناجحًا. وكان هناك إحساس بالخيانة، أو بأنه قد غرر بنا، وبأن كل واحد فينا قد غرر بالآخر بشكل ما. وعندما عدنا من الجولة، كانت المسألة هي ما إذا كنا نقوم بجمع وانتقاء القطع أم لا.

انتقينا بعض القطع [المسرحيات] في البداية قررنا ألا نعرض الأفعى مرة أخرى، لأنها كانت تمثل تلك الفترة الفظيعة، وبعد ذلك قمنا باختيارها، وعرضناها مرة أخرى، وبشكل ما، ومع هذا كله، عدنا إليها، وأعدنا في الواقع تكوينها، وصقلناها. وعندما عرضناها، كانت جيدة. كنا قد تحملنا بشكل ما تلك الفترة البالغة الصعوبة.

## (١٠)

ما يسمى بروح العصر لا يكون في الواقع سوى روح المرء التي ينعكس فيها  
العصر.

جوته

### ملاحظات من صيف ١٩٧٠ 1970 Notes from Summer

كانت قصة طويلة. لم يكن [عرض] المحطة الأخيرة صعبًا بقدر صعوبة  
عرض الأفعى فيما يتعلق بالعلاقات المتداخلة بين الأشخاص، مع أنه كان صعبًا  
من وجهات نظر أخرى. فبمجرد أن بدأنا العمل على "المحطة الأخيرة"، شرعنا  
في الانتقال إلى استجاباتنا أو ردود أفعالنا الشخصية تجاه الاحتضار. كنا نحكي  
أحدنا للآخر قصصًا. كانت تينا شيبارد تحكي عن أمها، التي كانت مصابة  
بالسرطان، وتحدثت عن تجربتها في رؤية أمها وهي تتدهور، وعن "الأداء" أو  
العمل الذي شعرت أنها تقوم به باعتبارها الابنة. عادة يكون الشيء الأول الذي  
يقوله شخص ما عند دخوله مستشفى هو، "أنت تبدو في حالة جيدة جدًا"، أو  
"إنك تبدو أحسن حالاً"، - وذلك لكي يضع هذا الشخص [المريض] ضمن الجنس  
البشري مرة أخرى. كانت حكاية تينا تدور حول معضلتها في فعل ذلك. في مكان  
ما من الحكاية كانت توجد عبارة "إنني أراك (لأمها)، لكنني لا أراك تحتضرين  
(لنا)". كان هناك أكثر من ذلك بكثير في الحكاية، لكن هاتين العبارتين والإيماءة  
الخاصة المتعلقة بالإخفاء والإظهار أصبحتا شعارًا ورمزًا للحكاية.

لدىّ حاليًا جدول/برنامج ثقيل ومحدد جدًا، وطاقة محدودة جدًا، لكنى ما زلت أريد أن أقوم بمزيد من الفعل المباشر، والفعل السياسى على وجه التحديد. إنّ لدىّ آراء كثيرة بشأن الكيفية التى ينبغى أن يحدث بها "العصيان المدنى"، وأنا أشعر بقوة أنه ينبغى أن يحدث. بالنسبة إلىّ، يكون كل شيء من الأشياء الواقعية أو الملموسة التى أفعّلها، مثل الخطة المبدئية [المسودة]، هو أن أجد طرائق يمكننى فيها أن أدمّر أو أهدم النظام، بداخلى وهى الخارج.

هناك اتجاه هى المسرح الرمزيّ [الباطني] الحالى هو القول بأننا منقسمون إلى ذوات خارجية (اجتماعية) وداخلية، وأن "الإنسان الداخلى" يكون صادقًا وحقيقيًا هى مقابل "الإنسان الخارجى". والذات الداخلية تكون دائمًا وحيدة، وهى اتجاه نفسها. إنه الإنسان عديم الشكل بعض الشيء، والمذهول والمربك الذى يكون داخل "الإنسان الاجتماعى" والمحمى أو المرفوض من الإنسان، لكنه لا يختفى أبدًا. ولأنه لا يختفى أبدًا، فمن المفهوم أنه يكون صادقًا وحقيقيًا بدرجة قصوى لكل ما يكون صادقًا وحقيقيًا. إنه الحضور الدائم وصعوبة انقياد الإنسان الداخلى، لأنه - بالتحديد - يكون عاجزًا دائمًا عن أن يعطى اسمًا، أو أن يقاد، أو أن يتم "تجميعه" أو "تركيبه"، مما يمنحه شكلًا أو مظهرًا أعظم للصدق.

إن ذلك كله يفترض أن "الإنسان الداخلى" لا يكون عرضةً للتمرين وإعادة التعلم، مثلما يكون "الإنسان الخارجى". وهذا يفترض أن الذات الخارجية تكون مبرمجة إلى درجة أنه يجب على المرء أن يتجه إلى الداخل من أجل الثقافية. إنه

يفترض أن الذاتين تكونان بالكاد مرتبطتين، أو تكونان مرتبطتين على نحو هزيل. ويفترض أن ما تكون عاجزين عن مشاركته فقط هو الصادق والحقيقى. ويفترض أن ما يكون صادقاً لا يمكن أن يمس من أجل أن يظل صادقاً. والنتيجة أن يمثل هذا الذات الداخلية باعتبارها "الروح"، والتي تظل - بصورة تطوعية - مسجونة من قبل ذات خارجية، والتي تتأكل عن طريق العالم، والنتيجة أيضاً أن يمثل ذلك الذات الداخلية باعتبارها مثقلة بتاريخ عُضال وميؤس منه من الخطيئة.

عندما كنا في فترة ربيع ١٩٧٠، لم نكن حتى متفقين ممّا على تجربة الذهاب إلى السجن لتقديم المرض. وقتها، كان هناك جزءٌ من التجربة كلها يشمل التجريب فيما يتعلق بالمتفرجين، وبالجهود المتعلقة بالمرض، وبالظروف التي يمكن أن نجربها على فهم الأشياء التي لم نكن قد فهمناها من قبل. لو أمكننا أن ندخل السجن، ولو أمكننا أن نصل إلى المدارس الثانوية، ولو أمكننا أن نصل إلى مقاهى الجنود<sup>(١)</sup>، ولو أمكننا أن نقدم عرضاً في هذه الأماكن، ولو أمكننا أن نجرب الاتصال بهؤلاء المتفرجين، أو نجرب الفشل في الاتصال بهم، فسيتمكننا أن نقول: "نعم، إننا لم نجد عوامل مشتركة مع جمهور المدارس الثانوية، لكننا سنحاول أن نعمل من خلال جمهور مقاهى الجنود، أو سنذهب بدلاً من ذلك إلى مواقع السجن". المسألة هي: لو أننا كنا في مواقف تستدعى منا تأملاً، فإظن أنه علينا أن ننظر إلى الأشياء من نقطة ذات ارتباط أعمق، وأنه ينبغي أن نصل إلى فهم سياسى أكبر.

## الطريق و"الجلمود" <sup>(٧)</sup> The Path and the Boulder

إن المينين تملآن في الرأس، وجزء من العين نفسها يكون في حالة مواجهة للداخل - الجزء الأعمى، لكنه جزء كبير.

ومع ذلك، فالجزء الذى يرى هو ما يكون مواجهًا للخارج - يرى طول الوقت.

لو أنى سريت في اتجاه ما وهناك "جلمود" في الطريق، فمسأ دور حوله - لو أننى رأيته كجلمود. ربما أحطم السياج، أو أدور حوله أيضاً.

ماذا أنا فاعل؟ هل أؤسلب نفسى بحيث يمكن للآخرين أن يرونى؟ أكبح نفسى بحيث لا يرى الآخرون أنى أكبح نفسى؟ هل اللعب فى أثناء الاحتضار، وأحياناً فى أثناء التفكير؟

إننى اللعب/أمثل لعبتى/مسرحيتى.

## إلى الممثلين: تدريبات /اللمحة الأخيرة To the Actors: Terminal Rehearsal

فى فترة ممينة من العام الماضى ظننت أننى كنت فى الأيام الأخيرة من حياتى، وكنت أحمل داخلى جُمُجُمَتى [عقلى] حيث لا يمكن لأحد أن يسمنى. كنت أنتحب، وأبكى، وأصرخ، وكنت أموت وأنا غير راغب فى ذلك. كنت أساوم الأقدار، وأكذب على نفسى مرة ومرات. إنك تظن وأنت على أبواب الموت أن الكذب سيتوقف، ليس بالنمبة إلى.

كنت أقول لنفسى إننى كنت أحس بأشياء لم أحس بها، وقمت "برشوة" الناس من أجل الشفقة. وتعلمت منذئذ أننى لن أموت بهذه السرعة؛ فأنا أعمل بشكل فعال، وحين لا أعمل بهذا الشكل الفعال، فهناك عملية قد تحيىنى وتحفظنى حياً لمدة أطول. إن الاحتمالات هى أن بعضكم سيميش بعدى، وهناك احتمال أن يرحل شخص ما فى هذه الغرفة قبلى، من خلال حادثة أو مرض. ليس هناك طريقة للتنبؤ بأى من ذلك، لكننا كلنا هنا الآن. هذا هو "رقم واحد". كلنا ستغادر هذا العالم يوماً ما. وهذا هو "رقم اثنين". إن لدينا صلة بكلتا هاتين الحقيقتين المتعلقتين بنا. و فى الواقع أنهما تتداخلان بقدر تداخل الليل والنهار. والتركيز على [حقيقة] واحدة سيكون استدعاءً للحقيقة الأخرى. أنا أراكم. أنا لا أراكم تحتضرون. أنا أراكم. أنا لا أراكم تعيشون. أنا أراكم. أنا لا أراكم."

افتح عينيك وانظر حولك. الجنون يسيطر ... قد تكون مقاومة الجنون هو

أكثر الطرائق جنوناً لكى تكون مجنوناً.

نورمان أو. براون (Norman O. Brown)

لا يوجد مبدأ اعتقته بصورة مطلقة.

أنا مُسالَم. ومع أن بإمكانى أن أتخيل ظروفًا يمكن أن أناقض فيها وضع المُسالَم، فإننى أؤيد [هذا الوضع] بنسبة خمسة وتسعين فى المائة من الوقت. ولأننى قد أناقضه خمسة فى المائة من الوقت لا يعنى أنه يجب أن أتخلى عن الوضع.

إن "أنشطتي" التي دعمت هذا الوضع تتشكل من إسداء النصائح الأولية، ومعاونة وتحريض المنشقين، والمظاهرات، والعصيان المدني، وأنشطة أخرى أقل تنظيمًا. إن كوني مسالمًا هو وضع يتطلب إعادة تقييم مستمرة للكيفية التي نشط بها هذا الوضع. إن هذا يكون ضروريًا لأنه وضع مضاد للدافع. الدافع إلى الإيذاء أو إلى القتل لا يكون غير طبيعي، ليس أكثر من الدافع إلى الأسف عليه. إنه إحساسى بأن أعلى القرارات الإنسانية يمكن أن يتخذها أى واحد فينا هو الذى سيكون عليه أن ينتظر حتى يكون هناك اتفاق ألا يقتل أحدهنا الآخر، حتى عندما نرغب فى ذلك، وحتى حين يبدو الأمر مناسبًا وسليمًا. إن السماح بالقتل يكون كالمسيحاج [الذى يقف] فى طريق التطور البشرى. والعنف يكون صحيحًا فقط بالنسبة إلى الشخص الذى ينجو منه.

### رموز Emblems

يعتبر التاج رمزًا للملك. والقضبان تكون رمزًا للمسجن. ولو تم تمثيل جزء رمزى من فعل ما أو حدث ما، وكان الممثل يعيش فى الفعل/ الحدث، فسيكون هناك "زيتن" [صدى] وراء ما سيكون هناك لو تم تمثيل الحدث/ الفعل برمته. إن المتفرج يكمل الحدث/ الفعل من الجزء الذى عُرِضَ منه. والرمز يصبح نقطة التقاء بالنسبة إلى الممثل والمتفرج. ومن الممكن أداء الرمز الخاص بفعل/حدث ما من خلال إيماءة، أو صوت، أو كلمة، أو سلسلة من أية واحدة منها. إن الرمز لا يكون رمزًا يمثل فعلاً/ حدثًا؛ إنه يكون مشكلًا من أجزاء من الفعل/ الحدث كله.

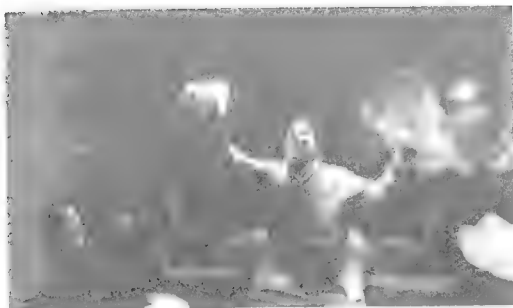
لقطات من فيلم أنا وأخي Me and My Brother  
إخراج روبرت فرانك (Robert Frank)



١- من اليسار: نيك أورزيل (Nick Orzell)، سيث آلين (Seth Allen)، جوزيف شايبكين.



٢- من اليسار: سولي بوير (Sully Boyer)، سيث آلين، جوزيف شايبكين، ماريا توتشي .  
(Maria Tucci)



٣- في المقدمة: بيل مامسى (Bill Macy)، وفي الخلفية: جوزيف شايبكين.



٤- من اليمين: جوزيف شايبكين، جوليوس أورلوفسكى (Julius Orlovsky)، آلين جنزيرج (Allen Ginsberg).

## عزف أو لعب عشوائي<sup>(٣)</sup> Jamming

كان قص الحكايات - وهو عنصر جديد نسبياً للعمل بالنسبة إلينا - طريقة تبدأ من خلالها في استكشاف مادة جديدة. كان كل منا يأخذ دوره في قص حكاية للآخرين، وبعد الحكاية نحاول أن نجد الرموز. ويمكن المثل أن يكون متحيزاً كما يريد، مع أية شخصية في قصته أو ضدها. وكانت القصة تصنع من كلمات، وأصوات، وحركات، ولحظات صمت. إن راوى القصة يريد أن يجعل المستمع يرتبط بالنقاط نفسها كما فعل هو - وأن يرى من وجهة النظر الذاتية نفسها.

يعتبر العزف أو "التمثيل" العشوائي دراسة الرمز. لو كان لنا رمز، "أنا أراك، أنا لا أراك تحتضر"، فالعزف أو اللعب العشوائي يصبح نوعاً من التأمل في ذلك الرمز. لقد جاء المصطلح من [موسيقى] الجاز، من فقرة عزف الموسيقى العشوائي. يدخل ممثل ويتحرك متأملاً في فكرة ما، متحركاً داخل الإيقاعات، متغلباً العبارات وخارجاً منها، مستخدماً أحياناً الإيماء فحسب، وأحياناً قاصراً الأمر كله على مجرد صوت خالص، وذلك كله يكون مرتبطاً بالرمز. ثم يدخل ممثل آخر، ويفسحان معاً الطريق، ويفتحان على الفكرة. وخلال "التمثيل" العشوائي، لو أفتح له المؤديان المجال، فستتحرك الفكرة نحو تداعيات تركيبية من الشكل الحر والشكل المهيكل.

بدأنا اللعب/ التمثيل العشوائي في "الأفعى"، بالرجال الخمسة الذين كانوا يصنعون الأفعى. قبل ذلك كنا نلعب/ نمثل عشوائيًا بالصوت وحده. ولكن مع الأفعى بدأنا في تضمين المعنى والهدف. إن بإمكان الممثل أن يلعب/ يمثل عشوائيًا مع نفسه، كما فعلت جويس آرون (Joyce Aaron) في السطر كان من المستحيل العمل بما أعطى لى". حين مضت في التمثيل/ اللعب العشوائي، اكتشفت أنه يصبح شيئاً مثل: "ما أعطى لى كان ما أعطى لى كان ما أعطى لى كان ما أعطى لى كان" مستحي... مستحي... مستحي...<sup>(٤)</sup>، إلخ. وعندما فعلت ذلك أظهرت أن هناك كمية كبيرة جداً من المادة الداخلية والموسيقى تستخرج منها، في حين تظل مع الهدف نفسه والكلمات نفسها.

#### إلى الفترة، ١٩٧٠: التمثيل والفعل To the Company, 1970: Acting and Action

حين عملت في مسرح دعاية/ تحرير، كان الغرض الأساسي هو توصيل أهداف معينة إلى الجمهور - أن نعلم .. أن نوقظ، ونستحث .. أن نعظ ونبشّر. وبعد عروض قليلة أصبح الممثل مثل "المعلن"، يتمتع "بحصانة" في صياحه هو. وسرعان ما يصبح شعوره بأنه أجوف وكاذب جزئياً من عرضه.

إن مسرح الدعاية يحمل معه فخ السقوط، في البعد-الواحد. وبالنسبة إلى كان أكثر المسارح السياسية تأثيراً هو النوع الذي يكون فيه الجمهور والمؤدون في علاقة حميمة مباشرة؛ على سبيل المثال، "مسرح لاهاييت الجديد"<sup>(٥)</sup> في "هارلم" Harlem، و"تياترو كامبازينو"<sup>(٦)</sup> الذي يمرض للعمال، و"مسرح النساء

الجماعى" <sup>(٧)</sup> الذى يمرض فى سياق يكثف التجربة المسرحية. وكان "مسرح الخبز والدمية" - الذى كان يمرض فى أثناء المظاهرات - يقوم بتعزيز التجمع، ويتم تعزيزه به فى الوقت نفسه. إن "المسرح السياسى" الذى يقدم للجماهير العامة كان يبدو أنه يلقى بمزيد من الآراء فوق أكوام الآراء الوافرة الموجودة بالفعل. فى "المسرح المفتوح" مررنا بتجربة أعظم اتصال سياسى فى أثناء تمثيلنا فى مؤسسات مثل السجون.

تكون للمسرح قدرة على تغيير وعى الجمهور، وذلك بطرائق مفيرة للفعل السياسى المباشر. ومن الممكن أن يخلق أسلوبًا للرؤية، يساعد بدوره فى التحول الإنسانى. فإذا أضفنا إلى ذلك الوعى بالعوامل الاقتصادية، فإن المسرح السياسى يصبح صوت الجماهير، المعبر عنهم، خاصة مع اتصاله بالعديد الذاتى والأسطورى لهذه الجماهير.

ما الذى يمكن فعله لدعم إسقاط الحكومة؟ أنا أعتقد أن إجابة هذا السؤال تتم من أحد الجوانب عن طريق هدف التحرك من خلال تغيير الإدراك/الvisière مع الجمهور. عندما ترى بشكل مختلف، فقد تغيرت أنت، وتغير هذا الذى تراه. وفى أثناء ذلك، فالتساؤل المتواصل عن سياق المرض (أسعار تذاكر أكل، أو دعوات مجانية لو أمكن؛ من أين يأتى الجمهور؟ من سيستفيد؟ إلخ)، وأن تهدف باستمرار إلى موقف جماعى داخل المجموعة، يمكن أن يبرز استجابة حية للنظام القمعى الذى نعيش تحته.

كيف يمكننا أن نؤيد وتدعم صوتاً ثورياً وتجنب خدمة الآلة الرأسمالية، دون أن نحرّم أنفسنا الإقدام على هذا الفعل الذى نحبّه؟ ليس هناك حاجة إلى أن نطالب بأنه يجب أن يكون للمادة التى نعمل عليها فائدة دعائية محلية أكثر مما نطالب بوجود أن تكون كل قصيدة مكتوبة ضد الدولة، وبوجود أن تكون كل أغنية تقف دعوة إلى التحرك والفعل.

فى جيلنا نحن هناك تدعيم وتأييد ثقافى لأشكال متطرفة من إشباع الذات... لقد قام الروائيون ومؤلفو المسرحيات مرة ومرات بتصوير أشخاص أنانيين متعجرفين ومصايين بالفروق، يطلقون العنان لذواتهم فى صورة رجال عائلات، وفى شكل ضباط أمن، والضالمين فى الأعمال التجارية، وكلها شخصيات مألوفة فى كل محيط اجتماعى. ومثل سلوك الوعاظ البيوريتانيين [التطهريين المتزمتين]، فإن سلوكياتهم تكون أكثر أنانية ولا- اجتماعية من سلوكيات نزلاء السجون أو الإصلاحيات، وحسب المماناة، والإحباط الذى ينشرونه بينهم فريما لا يكون هناك مقارنة. وبالقدر نفسه، هناك احتمال كبير جداً وجود درجة من الزيف أو التشويه العفوى. ومع ذلك يمهّد إليهم بمراكز ذات تأثير كبير وأهمية بالغة، وكقاعدة، يمتدّون آباء للأمر والمائلات. ولا يمكن إزالة بصمتهم على أطفالهم. وعلى بنية المجتمع أيضاً. إنهم لا يوصفون فى دليل الطب النفسى لأنهم يكونون مدعومين ومؤيدين من كل عقيدة من عقائد حضارتنا. إنهم واثقون من أنفسهم فى الحياة الواقعية بطريقة تكون

محتملة فقط لهؤلاء الموجهين إلى نقاط البوصلة المحددة في حضارتهم هم. ومع ذلك، فقد يفتنّ الطبّ النفسى أو الطبّ العقلى بتدقيق في رواياتنا ورسائلنا وسجلاتنا العامة من أجل الاستقارة والتوضيح لنمط من أنماط الخروج عن المألوف، والتي لم يكن يلتفت إليها لولا عملية التدقيق والمراجعة التي أشرنا إليها. في كل مجتمع تكون هذه المجموعة نفسها - التي يتم تشجيعها وتحسينها حضاريًا - هي التي يتم فيها تشجيع ورعاية أكثر أنماط السلوك الإنساني تطرفًا.

روث بينيديكت<sup>(٨)</sup>

كانت السمة المشتركة التي لاحظتها وسط أكثر الأشخاص الرائعين الذين عرفتهم تتعلق بالمخاطرة. جزء ما من الجانب الداخلى للشخص، والذي يكون محتجبًا ومحميًا، يكون بدلاً من ذلك مكشوفًا للعالم. إنها حياة داخلية تلك التي لا يستطيعون، ولن يقوموا، بوضع غطاء فوقها.

أى شخص لا يكون مشغولاً بأن يولد، أو بأن يكون مولودًا، يكون مشغولاً بالاحضار أو الموت.

بوب ديبلان (Bob Dylan)

عند هذه المرحلة من الزمن لا شيء لا يتسم بالصرامة والقسوة يكون محترمًا. إن العقيدة المؤكّدة من غير دليل (dogma) والتعصب بينالان أكبر إعجاب. يعتقد الناس أن ما هو وديع يكون ضعيفًا.

## ترنيمه (Hymn)

ليكن هناك سلام على الأرض

وليبدأ بي.

لو أن أُمْنِيَّاتنا، ومشاعرنا، ورغباتنا، وآمالنا، ومخاوفنا، ومُذَكِّراتنا، وأخيلنا، وأحلامنا ... لا تتوافق أو لا تتسجم مع القانون، تكون محرومة من حماية القانون، وإجرامية، ومحرمه كسبيًا. إنها لا تتوقف عن الوجود، لكنها تتعرض بالفعل لتحولات جانبية. ... إن الطريقة التي تجعل بها شخصًا ما يفعل ما تريد منه أن يفعله هي أن تصدر أمرًا. والطريقة التي تجعل بها شخصًا ما يكون ما تريد منه أن يكونه هي أن تخبره أنه يكون كذا أو أن تخبر شخصًا آخر أمامه أنه يكون كيت. إنه نوع من التنويم الاجتماعي . . . لقد أعطينا تعليمات بأن تكون أمانًا وصادقين، لكننا قد وُجِّهنا أن نعمل في تجربتنا بطرائق يمكن فهمها أن تسمى خادعة ومضللة . . . ماذا يمكن أن يوضع في كلمات أو أية كلمات يمكن وضعها فيه . . . لقد تعلمنا أن ما يقوله معلمونا يكون حقيقيًا وصادقًا. وقد تعلمنا أن نظن أننا مخفلون لو لم نتمكن من إدراك أنهم على حق. إن المرء يحاول أن يضيق هوة العقولوية أو ما يمكن تصديقه، بين ما لا يمكن المرء سوى أن يراه يجرى والقصة التي تروى له عن طريق إلغاء حواسه نفسها .

ر. د. لينج

## الهوامش

١- في الأصل GI : حرفان يستخدمان للإشارة إلى الجنود الأمريكيين، خاصة الذين اشتركوا في الحرب العالمية الثانية. ويبدو أن لهم مقامى خاصة يلتقون فيها.

٢- صمغر ضخم مدور.

٣- في الأصل jamming ، وتعنى عزف قطع موسيقية [شعبية على وجه الخصوص] دون تخطيط أو تدريب من المازفين. و jam session تعنى عرض موسيقى عشوائى يقدمه عازفون لم يتدربوا من قبل.

٤- مستحيل impossible ، وهى اختصار للكلمة الأصلية الواردة فى الجملة وهى impos فى الأصل

٥- مسرح لافاييت الجديد The New Lafayette Theatre يبدو أنه مسرح قام لتجديد فرقة ومسرح "ممثلى لافاييت" Lafayette Players (1915-1932) وهى فرقة مخزون إفريقية-أمريكية، نظمتها الممثلة أنيتا بوش (Anita Bush) لتقديم عروضاً درامية لمجتمع هارلم ، مكان عروض الفودفيل ، وعروض الفنانين التى كانت هى الغالب تسخر من السود. وكانت تقدم عروضاً أسبوعية لمسرحيات كوميدية وميلودرامية شعبية بأمل إثبات أن الممثلين السود بإمكانهم تمثيل أدوار درامية جادة إلى جانب أدوار التهريج بمصاحبة الرقص والفناء. ولدى نجاحها قامت بجولات، وانتقلوا إلى لويس أنجيلوس فى عام ١٩٢٨. وفى الإجمال قدمت الفرقة ٢٥٠ مسرحية على مدى سبعة عشر عامًا قبل أن تصبح من ضحايا فترة الكساد الكبير.

٥- "إل تيأترو كامبزينو" El Teatro Campesino (مسرح عمال المزارع) : أسسه لوي فالديز (Louis Valdez) (١٩٤٠- ) في ١٩٦٥ ليؤيد فيليبينو (Filipino) والمضربين المكسيكيين-الأمريكيين ضد مزارعي العنب في "وادي سان خواكين" San Joaquin Valley في كاليفورنيا. هو مجموعة تحرير/ ودعاية تتسع مسرحياتها القصيرة (*actos*) على موضوعات واحتياجات اللحظة، بأسلوب شبيه بالكرتون، وكوميدي وواقعي في الوقت نفسه. ورغم تركيزها على اهتمامات الشيكان، فقد اتجهت إلى تضامن سياسي أوسع خلال فترة معارض حرب فيتنام. وفي السبعينيات تغير الاتجاه نتيجة التحرر من وهم العنف المتزايد لسياسات الشيكان، مع الحاجة إلى التطور الفني. وتم خلق "إل سنترو كامبزينو الثقافي" El Centro Campesino Cultural في مزرعة مساحتها ٤٠ فداناً في "سان خوان بوتيمستا" San Juan Batista، جنوب "سان فرانسيسكو" San Francisco، لكي يبحث فيه فالديز ومجموعته في الأساطير والطقوس الهندية كأساس للحياة والمسرح. وفي العروض حلت الأساطير mitos محل المسرحيات القصيرة، رغم بقاء المبدأ الأساسي للمسرح الثنائي اللغة الذي يستخدم أسلوباً جسدياً مليئاً بالحياة. ونالت عروض فالديز نجاحاً نقدياً وجماهيرياً، خاصة زوت سويت (بدلة رجالي Zoot Suit) (١٩٧٨) وحديثاً نجحت له "لمست مضطرباً إلى أن أريك شارات تنقذ" *I Don't Have to Show You No Stinking Badges*، ومجرد ماريا *Simply Maria* (١٩٨٦). وخلال التسعينيات يتم إخراج ثلاثة عروض من ستة سنوياً، والفرقة تقوم بالتجوال بشكل مكثف.

٦- مسرح النساء الجماعي Women's Collective Theatre : انتشرت خلال الستينيات في الولايات المتحدة حركة مسرحية مزدهرة بتقديم عروض جماعية مختلفة لخلق طرائق

وأساليب للمرض تكون بديلة للطرائق التجارية السائدة. وقدمت هذه الجماعات مدى عريضاً من العروض في خارج برودواي بشكل يصعب معه التعميم بشأن طبيعة عروضها. لكن العامل المشترك بينها هو البناء التنظيمي -أو أحياناً، وجهة النظر التنظيمية - والتي تعطي قيمة لكل مشترك في العرض كمتعاون مبدع. ونزعت المسارح الجماعية - بوضوح أحياناً وبشكل ضمني أحياناً أخرى - إلى رفض برودواي وخارج برودواي وتنظيماتها البيروقراطية. وكان الممثلون على وجه الخصوص ينجذبون إلى الفرق الجماعية، وقد تحرروا من سحر أو من وهم استقلال مواهبهم لمصلحة المسرح التجارى. وكان من ضمن هذه الفرق - التي كانت العروض فيها تتطور من خلال ارتجال الممثلين - "المسرح المفتوح" و"إل تيأترو كامبازينو"، و"فرقة سان فرانسيسكو للمايم" San Francisco Mime Theatre، و"مسرح النساء التجريبي" Women's Experimental Theatre والفرقة المشار إليها هنا.

٨- روث بيندكت (١٨٨٧-١٩٤٨) : عالمة أنثروبولوجيا أمريكية (Ruth Benedict).

## القتل The Murder

إن قتل الحيوان الممد يحدث. ويكون ذلك بالنسبة إلى البعض لعبة أو رياضة يمارسونها، ويصل إلى دفاع عن النفس. لو لم أقتل ذلك الحيوان داخلي، فربما يقتلني هو. من أكون أنا؟ حسنٌ، إننى أكون الشخص الذى تخاطبه حين تحدثنى بلطف، وحين يفهم أحدنا الآخر - عن أى شيء تعتبرنى مسئولاً؟ هذا أنا.

كيف حدث أنك لم تلاحظ المذبحة أو القتل؟ لأن ذلك ما كان على أن أفعله وحدى. هناك تلك الأشياء التى ينبغى على المرء - ويمكنه فقط - أن يفعلها وحده. إننى أخذ الحيوان إلى البيت، وهناك أختار بعناية مكان الذبح. ليست غرفة الجلوس. فأننا لا أريد لطخاً أو أشباحاً هناك. كل شيء فى غرفة الجلوس يجب أن يعطى شرعية لكل شيء آخر ويصدق عليه. وأذهب إلى القبو وحدى مع حيوانى وأذبحه. أذهب وحدى وأرتكب المذبحة وحدى. وأتركه هناك ميتاً تقريباً. إننى أسمع صوت نغره فى أذنى وأنا أصعد السلم. وبما أنى بدأت، فإننى أعود ثانية مرة ومرتين إلى القبو لأمنع جراحه من أن تتدمل - من أن تشفى. وهو يعرفنى ويراقبنى وأنا أفعل ذلك.

هذا القبو يكون مكاناً خاصاً. لا أحد آخر يعرف الطريق إليه. فالحيوان هو شأنى الخاص. هو فحسب يعرف أنى أذبحه، وليس لى ذاكرة لما كان عليه قبل

أن أؤرجع الفأس أول مرة. إنه لا يموت أبدًا، ولا يتوقف عن النزيف أبدًا. ولديه تغذية قليلة، ومع ذلك فهو لا يموت. أنا أعرف ذلك لأنه يتحرك ويتقلب.

الآن هو لم يعد يتعرف إلىَّ عندما أهبط السلم، وأنا لم أعد أذكر المرة الأولى التي ضربته فيها.

### مزيد من الملاحظات عن نفسي More Notes on Myself

هناك تجارب تمر بها في حياتك: أشياء الـ "قبل" والـ "بعد"، عندما لا تكون أنت نفسك بعد ذلك كما كنت من قبل. شيء ما يكون متضمنًا، أو شيء ما يؤخذ بعيدًا، أو شيء ما يضاف، لكنه بالتأكيد قبل وبعد. كانت لدى تجربة كهذه مع قلبي.

قبل أن يقوم طبيبي بالعملية التشخيصية، الليلة التي قبلها، جاء الاثنان اللذان سيجريان الجراحة لمقابلتي. كان ذلك مألوفًا في المستشفى: يأتون إلى المريض ويقدمون أنفسهم، بحيث لا تفكر فيهما كامتداد للألات التي يستخدمانها، بل باعتبارهما أناسًا يستخدمون هذه الألات. (كانت العملية ستستغرق خمس ساعات، كان عليَّ خلالها أن أكون مستيقظًا). وقال أحدهما: "بينما نجرى هذه العملية، سنجعل الراديو مفتوحًا، وسنتكلم معًا. سيقول أحدهما للآخر: "هل قرأت الصحف هذا الصباح؟"، وسيصدر الآخر بعض التعليقات على ما رآه في الصحف". وقد أخبراني بالفعل أي نوع من المحادثات ستدور بينهما في اليوم التالي، بحيث أنسى أو أقتل عما كان يحدث لي جسديًا.

فى الصبح آخذونى إلى أسفل، ولقد أصبت قبل ذلك فى حياتى برعب وبأنواع مختلفة من الخوف، لكن هذا الخوف كان خاصاً ومميزاً. فأنا راقد فى الغرفة، والناس يجرون من حولى ويقومون بعمل أشياء. كان هناك عدد كبير من الآلات، وعلى عكس ما كنت أتوقعه، لم تكن تبدو حديثة جداً؛ كان الطلاء عليها قديماً، ولم تكن تبدو مثل تلك الأشياء المعدنية والفضية التى تتوقعها، لكن مثل الأشياء القديمة التى ما زالوا يستخدمونها. وقلت - كما لو كان صادراً عن شخص آخر داخلى - قلت: كيف تدخلون أنبوباً طول المسافة من ذراعى حتى قلبى؟، وقال الطبيب: "أوه، الأنبوب رفيع جداً. إنه مثل الإسباجتى". كانت الطريقة التى يمبرون بها عن الأشياء تجعلهم دائماً غير جادين وعرضيين.

أذيع برنامج فى الراديو، ثم بدأ أحدهم: "هل قرأت الصحف هذا الصباح؟"، وقال الآخر: "نعم"، وعند هذه النقطة، لم أعد أستطيع التحمل. افترضت، أو سلّمت جدلاً، أنهم كانوا يعرفون أفضل من المريض المكان الذى من المفترض أن يكون فيه الرأس، لأن لديهم خبرة سابقة، ثم انهرت. كل ما حدث هو اتنى انهرت تماماً. كان جسدى يخفق ويتنّشج ويصرخ. لم أكن فى الواقع أريد ذلك؛ كنت أريد أن أترك فى نفوسهم انطباعاً بأنى شخص من النوع الرزين، لكنى كنت قد فقدت نفسى بالفعل. كنت أريد من قبل أن أساعدهم.

شعرت وقتئذ، بأوضح الأشكال التى شعرت بها فى حياتى، بأن شيئاً ما أفكر فيه كان يجرى طول الوقت. شعرت به عندئذ بشكل خاص بسبب أن جسدى كان

مثبتًا، كان ذلك هو الإحساس بنهايتين متطرفتين منى: الشخص المرعوب بشكل  
لم أعهده قط من قبل على ما أذكر، و"المؤدى" الذى ينطق بالكلمات الصحيحة  
ويحاول أن يشكل الاستجابات التى ستسجل فى هذه الغرفة.

عندما بدأت فى الانهيار، عندما كنت أمر بتجربة ذلك الشعور الذى كان أكبر  
من جسدى، حاولوا فى البداية أن يتفاوضوا عنه أو يستخفون به، كما لو أنه لم  
يكن يحدث. لكن حين بدأت فى الارتقاع والهبوط مثل الـ "يو-يو"، وكان واضحًا  
أننى لن أكون هذا الشيء الهادئ الذى يعملون عليه، لذا فقد دعوا إلى كلمة ما  
عن "إدخال" للمورفين - وسألته فيما بعد ماذا كانت [الكلمة] وأخبرنى -  
وأعطتلى الممرضة حقنة شيء ما. وفى راسى أحسست [أنى أقول]: لا يهم ما  
أعطته لى، هذا الإحساس يكون عميقًا جدًا، ومكثفًا جدًا، لا شيء سيُبطله أو  
يقضى على تأثيره. لم تكن تستطيع إيجاد المادة الكيميائية: ليست موجودة. إنك  
تصل إلى هذه النقطة من اليأس، وتقول لنفسك: ليست هناك طريقة واحدة على  
الإطلاق فى العالم للتكيف أو التوافق مع هذا الشعور. إنه لا يتلام؛ لا أستطيع  
أن أجعله يلائم أى جزء منى، أو ينسجم مع أى جزء منى، تحت الضلوع، فى  
وسط الرأس، لا يوجد له أى مكان. إنه ببساطة لا يتلام؛ ولا يمكن احتواؤه.

إن دموع العالم هى كمية متواصلة وثابتة. فلأم كل شخص يبدأ فى البكاء  
هناك فى مكان ما آخر شخص آخر يتوقف، و الشيء نفسه ينطبق على  
الضلعك. دعونا إذن لا نتحدث بسوء عن جيلنا، ودعونا لا نتحدث بخير عنه

أيضاً . دعونا لا نتحدث منه على الإطلاق . أمر صحيح أن عدد السكان قد  
تزايد .

#### بيكيت

إن الواقع الطبي - الاقتصادي في هذا البلد يكون رمزاً لـ "النظام" الذي يختار  
بشكل حرفي من ينجو . إننى أتبرأ من حكومتى بسبب نظامها الاقتصادي غير  
العادل . عندما أصبت بالمرض ، كان علىّ بالفعل أن ألق بشأن ما إذا كان بإمكانى  
أن أدفع فواتيرى الطبية . وعندما أحتاج إلى الدواء ، وهو احتياج دائم ، علىّ أن  
أدبر ذلك حتى النهاية ، وأنا أتبرأ منها لأن أناساً آخرين لديهم ميزات أقل مما  
لدىّ لا يكون لديهم حتى الاختيارات التى لدىّ ، ليست لديهم طريقة تمكّتهم أن  
يدبروا ذلك حتى النهاية . وأنا أتبرأ من تحديدها لى لتجربتي . إننى أتبرأ من  
الشخص الذى تنوى لى أن أكونه .

(١٢)

### Deep in What Sleep؟ نوم نستغرق فيه؟

... يمكننا أن نبيّن عن طريق اللغة عن لماذا لا يمكن للغة أن تقول ما  
لا يمكنها أن تقوله.

ر. د. لينج

ممالك - شتاء ١٩٧١ 1971 Realms - Winter :

أخذني عملي في المسرح إلى عروض تجارية، حيث تتجه الجهود إلى أن  
نحسب ونقرّر ما سوف يشتريه "الزبون". كما اشتركت في مسرح نيويورك  
"المتخصص" وهي المدارس الاحترافية. كنت جزءاً من مسرح هجائي ساخر، ومن  
مسرح "دعاية-تحرير" فيما بعد. ومضيت من مسرح مضاد الإلفاز والفموض  
إلى مسرح الإلفاز والفموض. وفي مرحلتي الحالية، فليس للعمل الذي أقوم به  
تصنيف. ولو أمكنني أن أصنّفه، فسأسقطه من حساباتي.

لقد توصلت، كجزء من عملي في المسرح، إلى فهم ما يلي: إن أي مسرح يجلب  
معه نظاماً للإدراك. وكل نوع من أنواع المسرح هو في ذاته "قمرٌ صناعي" يدور  
حول صيغة أو أسلوب حياة مصاحب له. إن أساليب المسرح متداخلة مع أساليب  
العيش وأساليب التفكير. كل موضوع من صنع الإنسان نراه يحمل داخله توصية  
أو نصيحة بأن تتم رؤيته من داخل نظام محدد للإدراك. كثيراً ما تجعل الحيرة  
المرء ينظر حتى إلى الأشياء الطبيعية بهذه الطريقة.

إن مصطلحات ممالك أو مجالات، ومستويات، وصيغ أو أساليب، كلها طرائق لمحاولة تعريف منطقة أو مجال للخبرة دون أن نعطي بالضرورة اسمًا لهذا التعريف، لأنه بمجرد أن تعطيه اسمًا فإنه لا يمود هو نفسه. إننى أفكر فى المجالات باعتبارها تكون مثل محطات الراديو. وفى الموسيقى يكون المجال هو كلاً من المفتاح والديناميكيات التى تعزف فيها. فى آلام سانت ماثيو St. Matthew's Passion لباخ<sup>(1)</sup> تكون القصة أو الحكاية هى نقطة التواصل ونقطة العودة، لكن داخل القصة تكون هناك وقفات، حيث - على سبيل المثال - تدخل الكمان مع صوت رنان ينفى بشكل خاص بالطباق الموسيقى حول الأسى والخطيئة. ثم تعود الحكاية. وخلال اللحن الثنائى بين الكمان والصوت الرنان، تدعو الموسيقى المستمع بشكل خاس من المؤدّة والصدافة الحميمة. وإحدى الطرائق التى ندرک بها هذه المملكة أو هذا المجال تكون من خلال التباين أو الاختلاف مع الحكاية.

فى أغنية "ذبذبات [ترددات] طيبة" Good Vibrations، التى تقنيها [فرقة] "أولاد الشاطئ" Beach Boys، ينتقل المغنون من مجال إلى مجال آخر وآخر، ومن مقام موسيقى إلى آخر من داخل الأغنية. ومن الناحية البنيوية، يكون ذلك أوضح للفهم فى الموسيقى، لكنه ليس أقل حضورًا فى التمثيل.

#### غارة على غير المفهوظ بوضوح A Raid on the Inarticulate

كان الدافع الأصلي، فى "المسرح المفتوح"، هو الاعتماد عن التكلم، ويفعل ذلك كنا فى أغلب الأحوال نرفض تدريبنا نحن. هناك عادة اتجاهاً فى التحدث

لخشبة المسرح: اتجاه التكلم "بصورة طبيعية"، مثلك ومثلئ بالضبط - والذي أكدّه وأبرزه تدريب "الطريقة أو المنهج"؛ والثاني: التكلم "بصورة جميلة"، "إنجليزية الملك"، بالاستعارة من الخطاب الإنجليزي وتمريضه باعتباره كلاماً موسيقياً، وحضارياً، ومسرحياً - كما علمنا تدريبنا الكلاسيكي. بدرجة أو بأخرى كانت هاتان الطريقتان في الكلام هما الطريقتين الوحيدتين اللتين وجدتهما في المسرح الأمريكي، وهذه الأنواع من التشديدات أو التوكيدات تعتبر غير ملائمة تماماً.

في خريف ١٩٦٨ بدأنا دراسة كثيفة للكلام استمرت نحو عشرة أسابيع. كان كل شغل الصوت والكلام يتبع تلك الدراسة الأولية. وقبل ذلك، كان اهتمامنا هو الاعتماد عن اللفة برمتها، والمضى في الكلام كتمتمة، والكلام كقناع، وبدأنا في تحليل الكلمات كصوت، والكلمات كمعنى، والكلمات كنية أو كهدف<sup>(٢)</sup> للمتكلم. وبينما كنا نبدأ هذا العمل، كان هناك فخ في كل ركن، وللعمل على التكلم، كنا مضطرين إلى العودة إلى التنفّس والصوت. هنا كان الفخ أمام العمل بشكل بسيط هو الضغط الذي أحسسنه كي "نجل" صوت الممثل الواضح. وبالعامل على المعنى واللا معنى، كان الفخ هو أن تجعل كل شيء بلا معنى. وبالعامل على أهداف المتكلم، كان الفخ هو أن نركز على "الشخصيات" الموجودة وعلى "كليشيهات" تلك الشخصيات، مثل العامل الذي يقوم بتشغيل لوحة مفاتيح الكهرياء من بركلين، ومثل القسيس الذي يقدم استعراضاً حرفياً واضحاً،

والسياسى المهتدى حديثاً إلى مذهب ما. بعبارة أخرى، وجدنا هنا، كما هي الحال مع كل شيء جديد كنا نشرع فيه، نزوعاً ضد الاكتشاف، وميلاً نحو تأكيد الكليشيه. وبمجرد أن أصبحنا واعين بهذا الميل، واصلنا بحثاً جاداً فى الهدف، والمعنى، والصوت.

إن صوت كل شخص يكون مطوراً مسبقاً بشكل ملائم بحيث ينقل الهدف داخل مدى محدود جداً. إن بإمكاننا أن نكون مفهومين عندما نقول "ناولنى الملح". ويمكننا أن نكون مسموعين عندما نصيح عبر الشارع. وربما يستغرق الأمر خمسة أسابيع من التمرين كي نتمكن صوتاً من أن يبرز بدرجة أعلى، وعشرة أسابيع لتعميقه، وربما خمسة عشر أسبوعاً لإضفاء مزيد من الرنين عليه. لكن الأمر يحتاج إلى إعادة تعليم كاملة للصوت لكي يكون التنفس والصوت اللفظي متصلين بأجزاء من ذواتنا، والتي لا تكون قد تشكلت بعد.

كل شيء يجرى يكمن بداخلنا، صوت المذهب، وكذلك صوت الميثاق. إننا نحتاج إلى تحرير الأصوات المحبوسة بداخلنا. والتمثيل - فى نهاية الأمر - هو أن تكون قادراً على التحدث بألمنة الأجزاء المعذبة، والتي يتم اغتيالها، وخيانتها، والمجوعة من ذواتنا، والمسجونة والمتكررة فى هيئة الـ "العرف setup"، وأن نتمكن من تحديد موقع - وتحرير - تلك الأصوات التى تقف من الأجزاء الثمينة المدفونة من ذواتنا، حيث نكون متحيرين و"أحياء" فيما وراء شئون العمل، فى تألق غير قابل لنقصان. إن العمل على الصوت يكون إحداثاً للتوازن بين ضوابط تقنية محددة جداً، ومناطق غامضة تتعلق بإيقاع التنفس ومساحته. إن الصوت

والتلفظ، اللذين يصنعان كلمة أو عبارة واحدة يمكن أن يسمحا لكل من المتكلم والمستمع بالدخول إلى المعنى الدقيق والتجربة المحددة. وبدلاً من أن تكون الكلمة المنطوقة مجرد رُقعة مسطحة، تصبح ثلاثية الأبعاد. وأنا أشعر، كمجموعة، أن التجريب مع الكلمات والصوت اللفظي قد يكون انشغالنا الرئيسي التالي. الكلمات فقط، لها مثل ذلك المعنى الدقيق والمركز: العمل معها يمثل عنصراً نعملنا أود أن أقوم بتعميقه ودفعه إلى الأمام.

لقد بدأنا لتونا دراسة في إيقاع التنفس - الصوت مستقلاً عن الكلمات والصوت مطبقاً على الكلمات. وقد "نبشنا" الآن السطح بشكل كاف لنعرف أن الدراسة تتسع لاستكشاف واسع وإيجابي لا يزال في الأفق [أو لم يأت بعد].

لقد عملت مع فاقدي السمع، حيث تعلمت شيئاً عن تجربة التنفس كصوت يتحرك خلال الجسم دون مساعدة من الأذن. هذه التجربة تكون في المقام الأول هي نفسها بالنسبة إلى الأشخاص الذين يسمعون حين نمضي بشكل أكثر عمقاً في مسألة النفس والصوت. إن الجسم يكون مثل الأنبوبة في الأُرنَحْن الذي يتحرك خلاله النَّفْس، محدثاً الصوت، ويتطلب أن تكون المساحة الداخلية كلها مفتوحة وصافية ومتحررة وخلوّ من العقبات.

في أغلب الأحوال - وببساطة - تعطي الكلمة المنطوقة صوتاً للكلمة المطبوعة. وينبغي أن "تزيد" أن نجد الكيفية التي ننطق بها الكلمات، ليس كمعطيات فحسب، بل باستخدام الأصوات التي تصنع الكلمة لتخلق عالم الكلمة.

على سبيل المثال ، لو أمكن لكلمة "إشعاع" أن تتطرق ببساطة لا لتقوم مقام الفكرة، بل لتحدث "الإشعاع"، عندئذ يقوم الصوت بالخلق من خلال الكلمة. المسألة هي كيف تستخدم الصوت، لا أن نشير إلى حالة أو ظرف، بل أن ندخل في [هذه الحالة أو هذا الظرف].

إن مجال اللغة المنطوقة كله يكون منطقة مشغولة أو محتلة. ويمكننا فقط أن نجد طريقة لتحرير التكلم من خلال استكشاف وانضباط وتدريب [أو ضَبَط] للنفس] صبور وطويل. إننا نحتاج إلى أن نجد الكيفية التي يمكن أن نغني بها الكلمات، ونجار بالكلمات، ونتوسل بالكلمات، ونسحق الكلمات. إننى متلهف جداً للمضى في هذه الدراسة، لأننى أعرف أن هناك الكثير الذى ما زال بإمكاننا أن نكتشفه.

عند أية نقاط في العرض يكون المتفرج قابلاً لأن يخرج من تناغمه ويتجه إلى مساحة في ذهنه هو، ناسياً ما يجرى فوق خشبة المسرح؟ إن الراهب البوذي يذكر الناس الذين جاءوا له أن "الفكر هو مجرد فكر، لكن غالباً ما يظن الناس أن ما يفكرون فيه يكون حادثاً بالفعل". ويمكن لشخص ما أن تكون له استجابة تامة لفكر أو فكرة ما. وبمجرد أن تنصرف الفكرة، فالاستجابة يمكنها أن تبقى، وربما لا يكون الشخص قادراً حتى على أن يقتضى استجابته من الفكرة.

إنه بفضل عيوتنا فقط، يكون هناك نجوم.

برتراند راسل

## ملاحظات على تشكيل التمارين Notes on Forming Exercises

التدريبات تكون مهمة جداً . حين أتمكن من أن أتخيل نوعاً من الملوك، ونوعاً من البيئات، ونوعاً من العلاقات المتبادلة، ونوعاً من الحياة الجسدية، وأنواعاً من الأصوات، عندئذ، لو أنني وجدت التدريب الملائم، فإنني أدعو الممثل إلى أن يقطن في هذا العالم. وسيكون التدريب مختلفاً بالتأكيد عما ظننت في البداية أنه من الممكن أن يكون، لأن ما يحدث يكون دائماً مختلفاً عما يخطئه المرء. ويصبح ما بيني وبين الممثلين - ذلك الذي تحول من فكرة إلى فعل - مكان اللقاء.

## تمارين Exercises

في "المسرح المفتوح" مررت بفترات ابتكار تمارين كنت أظن أنها إبداعية بقدر كبير. والآن أنا أرى أنني كنت أخطئ بين التنوع والتطور. ومن ضمن التمارين الكثيرة التي اخترعتها كان هناك القليل الذي كانت له قيمة لنا كمجموعة في أثناء ذلك الوقت. ولو أنني كنت أقل اهتماماً بحجم أو بهجاء الصوت، وكان بإمكانني أن أقوم بصقل التمارين ذات القيمة، لأمكننا أن نكسب أكثر على المستوى الفردي وكطاقم جماعي متجانس. بدلاً من ذلك، ابتكرنا مبنى للألعاب الرياضية ["جمنازيوم"] . وما يثير المفارقة أن تمارين سلسلة البيان من هذه الفترة من العمل كانت هي نفسها التمارين التي تستخدم في أغلب الأحوال في المدارس وفي البروفات خارج الـ "المسرح المفتوح".

إن التدريب يحطم المقدمة المنطقية الموجودة داخل مجموعة ما، ويفتح ما يبدو أنه ثابت. ليس هناك مجال للعمل وسط الجماعات فيما يتعلق بالمرض والجمهور، أو يتعلق بالتدريب، لا يمكن دراسته من خلال تمرين ما.

حين تبدأ مجموعة من الأشخاص في العمل على نص موجود من قبل، فمن الممكن تشكيل التمارين للدخول إلى المادة. من الممكن خلق تمارين لكي تحدد موقع *locate* العالم الذي قام الكاتب بتحديدده أو اختياره.

في التمثيل، يمكن تمارين التدريب، من أجل الجسد، والصوت، والتركيز أن تكون الوسائل التي يتطور من خلالها الممثل. كما يمكن التمارين أن تحول النمو. على سبيل المثال، قد يكون تمرين رقص مناسباً وجيداً للراقص، ويمكن الممثل أن يكتسب أحياناً القوة والرشاقة وخفة الحركة من خلال الرقص، لكن لا يجب خلطه بتمارين الجسد بالنسبة إلى الممثل. والشئ نفسه ينطبق على تمارين الغناء.

إنني أعتقد أن أي عمل للمسرح، وأيهِ فرقة مختلفة على وشك أن تؤدي العمل نفسه، وربما أي ممثلين مختلفين داخل الفرقة نفسها يتطلب معالجة أو طريقة مختلفة لفهم الموضوع. ليس هناك سبيل مهمل مسبقاً. يجب أن تكون التمارين، والمناقشات، والعلاقات داخل المجموعة وتجاه المادة أن يتم تقييمها حديثاً في بداية كل مغامرة جديدة من العمل. وبين الأشخاص المعينين الذين يستخدمونها، تستخدم التمارين لتطوير اتجاه معين. إنني أحس، في الكتب التي توثق التمارين، بأنني أقرأ كتاباً يحوى وصفات لطبخ الوجبات، سواء أكانت

تمارين لستانسلافسكى، أم لفيولا سيولين، أم "لمصرح المفتوح". والسبب في أنها لا يمكن توثيقها هو أنها منطقة داخلية. لو أمكن الممثل أن يشرحها، فالتمرين سيكون غير ضرورى. التمرين يكون بنية متفق عليها. والبنية يمكن شرحها، ومع ذلك فهي خاوية من المحتوى. التمرين غير قابل للترجمة.

لو أنك لا تتمكن من شرح ما تعنيه، فهذا لا يعنى أنك لا تعرف ماذا يكون، أو أنك لا تعنيه. إن هذا يعنى فحسب إما أنه لا يمكن شرحه وإما أنه لا يمكنك أن تشرحه.

في البرازيل أحضر صبي صديقه الأجنبى إلى المنزل ليقابل أمه. كانت الأم تعرف اللغة البرتغالية فقط، ولم تكن تعرف أن هناك أية لغة أخرى، ولم تكن تعرف أن كل شخص لن يفهم البرتغالية. تحدثت الأم إلى صديق ابنها باللغة البرتغالية. وحين رأت أنه لم يفهمها، تحدثت بصوت أعلى.

لا يمكننى أن أقول ما لا يمكن قوله، لكن الأصوات يمكن أن تجعلنا ننصت إلى الصمت.

ر.د. لينج

غالبًا ما يكون لبيكيت ساعة مُنبَّهة في مسرحياته؛ في "الأيام السعيدة" *Happy Days* وكذلك في "لعبة النهاية" *Endgame* كنت أفكر غالبًا أن الساعة المُنبَّهة كانت لإيقاظ الجمهور بطريقة ما، لإعادتهم إلى الانتباه حين يكونون على وشك أن يناموا.

إننى أظن أن بيكيت يكتب من مكان يكون فيه وحيداً تماماً. ليس هناك عزاء أو سلوى. ليس هناك أى شخص فى المكان ليمسك بيدك؛ فقط: بضع نكات.

إن الأفكار ذات الأبعاد الضخمة فقط هى التى لا يمكن أن يُخلق رمز من أجلها - تلك التى تكون غامضة وغير ملموسة وكلبية، ومُبهمة، ومخيفة - التى تؤدى إلى الجنون ... إن تفكيرها يكون جامحاً، لكننى أملك أكثر الأفكار جموحاً، وهى أنه لو أمكننى أن أجبرها على أن تتعلق بقلم رصاص، وأمسك به على الإيقاع البطيء لكتابة الأشياء كتابة عادية (نقيض الاختزال) - فريما روضتها الممارسة بشكل ما ... أى شيء يمكن تخفيضه لكن يلائم الكلمات - ليس كله جنوناً.

لارا جيفرسون (Lara Jefferson)

## الهوامش

١- يوهان سباستيان باخ (Johann Sebastian Bach) (1685-1750) : مؤلف

موسيقى ألماني. عرف بفزارة الإنتاج.

٢- أنا اعنى بالقَصْد أو النية أو الهدف الإشارة الفعالة التي يرسلها شخص إلى آخر. هي

سطر ما، مثلاً، يمكنك أن تقول "هاي" واحدة لترحب بك، و"هاي" الأخرى يمكن أن

تكون : "كيف حدث أنك متأخر بهذا الشكل؟" - السطر نفسه يؤخذ بمعنى مختلف (المؤلف).

أنت على الأرض. ليس هناك علاج أو دواء لذلك.

بيكيت

### ملاحظات على لعب/تمثيل لعبة النهاية Notes on Playing Endgame

عندما نلعب/نمثل لعبة النهاية نصل إلى معرفة بيكيت بطريقة تكون خاصة لمعرفة أى شخص. وحين تمضى داخل العالم الذى يصنعه الكاتب، فإن شيئاً ما يحدث، إنك تعيش من خلال عالمه حتى لو كنت تمثل. إن عالمه "يتصرف" فيك و"يمثل" عليك. إنه يقوم بتكبيرك. إنه يقللك. إنه "يُمكنك" [يجعلك إلماً]. إننى أحس أنك تدخل فى نوع ما من الاتحاد مع ذلك الكاتب، والذى يصبح مثل صداقة دائمة. ولا يهم ما إذا كنت قابلت الشخص على الإطلاق.

إننى أشعر بأشد درجات الإعجاب بكاتب يمضى إلى حيث يكاد الأمر يكون غير مُحتمَل، ومع ذلك يبقى حياً. إننى أشعر أن بيكيت يفعل ذلك. وأشعر أننى كنت قادراً على الذهاب إلى ذلك المكان الذى يعيش فيه. ولعب/ تمثيل لعبة النهاية كان المرة الثانية فى حياتى التى شعرت فيها ببهجة كبيرة لأننى ألعب/ أمثل. المرة الأخرى كانت لعب/ تمثيل [دور] جالى جاي فى الإنسان هو الإنسان. بيكيت وبريخت: كما لو أنه كان لديك صديقان عظيمان جداً، وليس بالضرورة أن تفكر فى دعوتهما إلى الحفل نفسه : ربما لا يتوافقان، أو ربما لا يجدان

أحدهما في الآخر ما وجدته أنت. ليس هناك سبب معين "لخلطهما". إنها علاقة خاصة أحس بها تجاه كليهما؛ أحدهما ميت والآخر حي.

هناك عوالم كثيرة في "لعبة النهاية". العالم الذي يكون واضحاً جداً هو عالم المؤدى الذي يقدم مسرحية هزلية خفيفة [ "فودفيل" ] للجمهور. والجمهور يكون في المسرح، والمؤدى يكون على خشبة المسرح: هذا هو واقع المسرح. والممثل، كمؤدٍ، يسلى الجمهور بأداء "روتيقيات" أو "نمره" المسرحية.

ثم إن هناك المستوى الذي يتكلم فيه الممثل، باعتباره شخصاً، إلى كل فرد في الجمهور، باعتباره شخصاً، على ذلك المستوى الذي يكون كل شخص فيه وحيداً بصورة تامة. لحظات مثل تلك التي يقول فيها "هام" (Hamm) : يوماً ما ستكون أعمى، مثلى. ستكون جالساً هناك، بُقعة أو ذرة في الفراغ، في الظلام، إلى الأبد، مثلى. فراغ وخواء لا نهائى سيكون حولك من كل ناحية، ولن يملأه كل من بعث من الموتى من كل العصور".

هناك "الحديث من القلب"، مستوى آخر يمود مرة وأخرى، حيث تقول شخصية إلى أخرى : "هل تظن أننا نبدأ فى أن نعى شيئاً ما؟ ربما عندئذ لن يكون الأمر قد حدث من أجل لا شيء؟" فى نهاية المسرحية يتحدث كلوف (Clov) عن المشاعر القلبية حين يقول : "الأرض تخمد، مع أنتى لم أرها قط مضاعاً".

لكن لا شيء يبقى. كل شيء، كل شيء يتحول مرة أخرى إلى عالم المؤدى، والجمهور، والعرض. حتى حين يقول واحد للآخر، "هل تؤمن بالحياة القادمة؟" ويرد هو فحسب، "كانت حياتي كذلك على الدوام".



"كعبة النهاية" (١٩٧٠) من اليسار جوزيف شايبكين، بيتر مالونى.

## حول الجمهور On the Audience

أحد الأسئلة المركزية بالنسبة إلى الممثل هو "من الجمهور؟ هل الجمهور - كما هي الحال في الأفلام - هو مجموعة من المتفرجين الأفراد يحلم كل منهم بالحدث في غرفة مظلمة؟ هل الجمهور هو عدد من الأشخاص الذين يكون كل واحد فيهم متقذاً ممكناً للحدث، ولفرق المدنية؟ هل الجمهور يتشكل من أصدقاء حميمين مجهولين بلا أسماء، تم التليخ عنهم عن طريق جاسوس كان مع العدو؟ أو أن الجمهور هو مجموعة من الأشخاص يرغبون في الاسترخاء المتعلق بالتسلية والعروض - أو في التطهر بشكل مريح، أو في الانبهار، أو في التسلية؟ هل ينبغي أن نخاطب الجمهور باعتباره مجموعة من الأغبياء أو مجموعة من القديسين؟ إن كل مؤدٍ يصدر قراراً ما بشأن الجمهور الذي يكون في ذهنه: أن يقوم "بشخصنة" وتجسيد أو تحديد المجهول الذي لا اسم له، إنه يقوم باختيار سرى، في سياق الأحداث، بالنسبة إلى "من" هو الجمهور. وفي إضفاء خاصية معينة على الجمهور، المرء يدعو إلى الاشتراك في هذه الخاصية. من الذي يضاطيه بصورة سرية؟ هل هو المسئول عن توزيع الأدوار الحاضر وسط الجمهور؟ أو الناقد الذي يمكنه أن يدفع بحياته المهنية إلى الأمام؟ أو والداه؟ أو شبح غاندي؟ أو أعظم حب في حياته؟ أو هو نفسه؟ إن الفعل/ الحدث نفسه الذي يوجه إلى كل واحد من هؤلاء يكون محتوياً على رسالة مختلفة تماماً. لمن يكرس الممثل أداءه بشكل شخصي؟

## توقع، وتخصيص، ومستويات المخاطبة Expecting; Dedicating; Levels of

Address

الممثل الذى يمثل فى "أويرا الصابون"<sup>(1)</sup> يعمل من داخل أسلوب محدد. هذا الأسلوب يتم التمرير به عن طريق مجموعة أساطير [ميثولوجى] اِبْتُكِرَت من واقع نظرة معينة إلى الحياة. لو أن الممثل الذى يمثل فى "أويرا الصابون" لا يفحص نظرة الحياة التى تتناولها، فالممثل يكون أقل احتمالاً أن يرى علاقته هو بالشخصية. إن كل الصلوات تبدأ فى الانهيار من هناك. هذا الأسلوب، والطريقة التى يمالج أو يفهم بها، والطريقة المقصود أن يتم بها تلقيه أو إدراكه - ذلك هو ما أشير إليه بمستويات التمثيل.

عندما تتوقع شيئاً ما، فأنت تترك هذا الذى تتوقعه حرّاً أن يحدث. إنك بتوقعك شيئاً ما، تستدعيه، إنك تمد له مكاناً مفتوحاً ليدخل. إنك تستدعي شيئاً ما فى شيء آخر يكون حياً كذلك فى ذاتك.

فى خريف ١٩٦٦ بدأنا عدداً من التمرينات، كان أولها سلسلة "حلم ليلة منتصف الصيف" الخاصة بنا. وبدأنا بفكرة أن الجمهور يتكون من أشجار، ومناجب، ومناضد وكراسى، وبالتدريج انتقلنا من فكرة جمهور من الجماد إلى جمهور يتكون من الكائنات الحية. كانت الفكرة هى أننا كنا نضع أنفسنا على الدوام فى مواجهة شخص ما، أو عنصر ما، أو قوة ما. والفكرة هى أن نختار [هذا الشخص أو هذه القوة]. إننى أستدعى أو أعيد إلى الذاكرة شيئاً أو

شخصاً، وأقوم بتكريس ما سأفعله. أقول لنفسى إننى أؤدى هذا العرض من أجل - لنقل - مارتن لوثر كنج، الابن<sup>(٧)</sup>، والآن لا يكون مارتن لوثر كنج الذى أمثل من أجله هو الشخص الذى يتحدثون عنه فى الصحف، والذى صنعت أفلام سينمائية عن اغتياله. ما هو متضمن هو علاقتى الخاصة بمارتن لوثر كنج، الذى بشكل ما وضع بصمته على. إنك تختار شخصاً تكون مرتبطاً به، كما لو كان هناك سلك كهربائى يمتد بينكما، وتقول: إننى أقوم بتكريس الساعتين القادمتين من أجلك، وإليك، وتكريماً لك. ربما أنساك وأنا أمضى فى [المرض]، وربما أعود إليك يوماً؛ ربما لا يكون شيئاً أكثر من الإيماءة التى تقول "إننى أقوم به. إننى لا أدرى ما سيفعله تكريسى لك، لكنى أخاطبك وأشارك هذا الوقت معك". إن مدى أو هدف التكريس يكون بلا حدود.

من الممكن أن يكون التكريس موجهاً إلى مارتن لوثر كنج، أو جوبلز، أو قيصر، أو دى صاد، أو أنتيجون (لا يحتاج الشخص أن يكون قد عاش فعلاً ليكون صلة حية بك)، شى جيفارا، سيمون فيل (Simone Weill)، بيللى هوليداي (Billy Holliday)، بوذا، نيتشه، سبينوزا، مفيستوفيليس (لو أمكن أن يتجسد لك)<sup>(٨)</sup>، وأنور السادات، كل هؤلاء الذين قتلوا أنفسهم، كل هؤلاء الذين قتلوا أخواتهم وإخوتهم، كل أصحاب الممارات الذين خدعوا سكانهم، كل هؤلاء الذين يكونون فى الأسابيع الأخيرة من حياتهم، ويعرفون ذلك، كل هؤلاء الذين يعمثوا (أى رمز استمارى يمكن أن يكون واقعاً عميقاً)، كل السجناء، كل هؤلاء الذين غرقوا فى الفيضانات خلال لحظاتهم الأخيرة وهم أحياء، النيران ذاتها، المسافة، أو الضوء. أى شخص، أو أشخاص، أو ظرف، أو حالة، حيث يكون هناك اتصال حى.

إن الجزء الفعال في هذه العملية هو مستوى المخاطبة. لقد اخترت الشخص الذى أكرس له هذا الأداء/ العرض. والآن على أى مستوى أخاطبه؟ على أى مستوى ألقاه؟ الخطوة الأولى، خطوة التكريس، هى الاختيار، إغلاق مكان للاتصال بينك وبين آخر. والشئ التالى هو: أى مستوى منى أستدعيه لكى يقوم باستدعاء الآخر، بحيث نلتقى؟، هذا المستوى هو مستوى الأداء.

هذا المستوى يصبح مستوى مقابلة الجمهور. ما نتوقه فى الجمهور يكون هو نفسه مثل المشاركة التى ندعوهم إليها. إنه "اتصالكم" أنتم الذى يستدعى المستوى ويجده، لأن هذا هو الجزء الوحيد الذى يكون له النفوذ. إن سخريتك أو تشاؤمك سيدعوان إلى السخرية والتشاؤم فى الجمهور؛ ووضوحك سيدعو إلى الوضوح فى الجمهور. وحيث إن كل شخص فى الجمهور، مثل كل ممثل، يمتلك مستويات مختلفة كثيرة، فأنت كممثل لا تفرض مستوى ما؛ بل بالأحرى تحدد موقع مستوى. وبهذا المعنى يكون أفراد الجمهور قد جُعِلُوا فى النهاية ممثلين آخرين.

لو أننى اخترت شخصاً ما لا يكون ولا يتصف بقوة كلية، فالتكريس عندئذ سيكون دائرياً [غير مباشر]، مسألة خاصة بينى وبين نفسى، أنا وذاكرتى تأثير أو نفاذهم أهدنا الآخر. لكن لو أن ما التقطته يكون ممثلاً لما أشعر أنه يكون فى كل شخص فى الجمهور، ويكون كذلك محددًا وذاتيًا لى، فعندئذ فإننى لا أكون مضطراً إلى أن أستدير بعيداً عن الجمهور، بل إن الجمهور يجعل التكريس

ممكناً. إننى أعمل مع هذا الجمهور، مع هذا المستوى المعين الحى لموقع لقائى مع مارتن لوثر كننج. إننى أقول لنفسى، فى العمل معهم، إن هذه هى روحه، وطاقته، وطموحه، ولوعته، ومثابرتة، والتي تكون فى كل شخص: إننى أستمرو وأقوم بالتكريس، وهذا يقودنى إلى مستوى مختلف. إنه يغير سلوكى بطريقة أرحب بها، لأنه يسمح لى بأن أكون معزّزاً، وبأن أكون متفكيراً من خلال الصلة مع هذا الشخص.

كنت غالباً أجد، مع الممثلين، أن التكريس قد أخذهم بعيداً من وعى ذاتى معين، أو أنه قد أوقف مؤقتاً هذا التوقع للإعجاب أو التقدير. إن الجمهور يميل إلى أن يصبح نمطياً فى ذهن الممثل، وما يفعله التكريس هو أنه يدعو أو يطلب حضوراً معيناً من الجمهور، ويفكّ هذا النمط. إنه أمر شاق جداً بالنسبة إلينا أن نفرّ من الرغبة فى أن يُصَفَّقَ لنا - وأن "تفتن" و"تغوى" الجمهور. إن الممثل يكون مكرساً بشكل عُضْوِيٍّ للمرض/ الأداء، سواء أكان واعياً بذلك أم لا. وما نفعله يكون إرشاداً أو توجيهاً للتكريس بشكل متعمد ومدروس.

### ملاحظات على عرض "لعبة النهاية" فى السجن 'Endgame' in Prison

فى إحدى الفترات، كنت أريد - أنا وروبرت سكلار - Roberta Sklar أن تقوم بالتجريب مع المتخرجين الذين سيكونون مختلفين بشكل أساسى عن أولئك الذى كنا نمثل لهم. فى ربيع ١٩٧٠ كانت أول فرصة حقيقية هى عندما طلب إلينا أن

نعرض "لعبة النهاية" أمام السجناء فى "سجن جراسلاندز Grasslands Penitentiary". وكان لا بد أن يوافق "أمر السجن" على كل شيء، يعرض أمام السجناء، وعلى ذلك قامت روبرتا، التى أخرجت العرض، بإرسال نسخة من "لعبة النهاية" إليه. وبما أنه لم ير فيها أى ضرر، فقد وافق على أن يسمح لنا بتقديمها.

كانت انطباعاتى عن العرض نفسه هى انطباعات رجل أعمى: فأنا بتمثلى [الدور] هام، لم أكن أستطيع الرؤية، لكنى كنت أستطيع أن أسمع وأشعر بنوع المكان. فى ذلك الوقت لم نكن نستخدم ستارًا للمسرحية، ولذا فقد كان علينا أن نكون مستعدين فى أماكننا قبل دخول الجمهور. وجهزنا كل شيء، واتخذت مكانى فى مقعدى، وتغطيت بملاء قديمة. كانت الفرقة هادئة، وكان جميع السجناء ينتظرون فى الطابق الأسفل. وهجأة، سمح لهم بالصعود. كان ذلك نشاط يوم الجمعة الخاص بهم، وكانوا "خَشِنِينَ" جدًا. كان الأمر يشبه كثيرًا أن تكون فى برنامج متنوعات مسرحى خفيف أو سيرك: كان شيئًا يتطلع إليه المرء بقدر كبير، بلا التزام أن تكون نوعًا خاصًا من المخرجين، بل أن تستمتع وتتسلى فحسب. كان السجناء طبيعيين جدًا ويتعاملون "بدنيًا" بعضهم مع بعض: كان الأمر يشبه المواعيد الفرامية فى ليلة الجمعة، وكان بإمكان أى شخص أن يكون "المرافق أو الحبيب" لأى شخص آخر. كنت أستطيع أن لاحظ ذلك فيما بعد، عندما التقيناهم، وقيل لى إن الأمر كان يجرى بهذا الشكل فى أثناء المسرحية أيضًا - كانوا يميلون الواحد فوق الآخر، ويلمس أحدهم الآخر بالطريقة التى يفعلها الناس فى السينما فى موعد غرامى.

بعد ذلك خفقت أضواء الصالة، وأضئ النور كاملاً على خشبة المسرح. عادة عندما يحدث ذلك، تنطلق همهمة الجمهور -مكبوتة كبداية. ويمكنك أن تشعر بالصوت وهو يتبع الأضواء، عندما يتلقى الجمهور إشارته. لكن هنا كان هناك فرق طفيف جداً في الضجة، فقد واصلوا فعل الشيء نفسه.

كلوف يبدأ العرض، وعندما دخل بيتر مألونى وبدأ دوره، اعتقدوا أنه ناجح بشكل يثير الحماسة. ومن فوره، حول أداءه لكي يناسب ما كان يجري.

لم تكن لدى أدنى فكرة كيف أبدأ بسطر "هل يمكن أن يكون هناك بؤس أنبل من بؤسى؟"، لأنها كانت على "مفتاح" مختلف أو إشارة مختلفة. وانطلقت، وقمت بأداء الجملة، وشعرت بلا مبالاة السجناء الفورية تجاه شخصيتي وبأنهم ينتظرون عودة بيتر. ثم عاد بيتر للدخول، وأصبحوا مهتمين بشخصيتي من وجهة نظر شخص يعطى أوامر إلى كلوف، من وجهة نظر النذل والوغد اللثيم، أمر السجن. كانت تلك حالة ربما تضمنت خمسة من السجناء ارتادوا المسرح من قبل، ولذا فقد كونت غالبيتهم جمهوراً "بكراً". كانوا كلهم قد شاهدوا السينما بلا شك، لكن الأفلام التي شاهدوها لم تكن من المحتمل أن تعدهم [لمشاهدة] لبيكيت. وكان أمر السجن جالماً وسط الجمهور، وكان الجمهور محاطاً بالحراس بأسلحتهم النارية. وبمجرد أن أصبحت مطابقاً لآمر السجن، أخذ الجمهور يشاهد المسرحية باعتبارها نوعاً من مباريات التمس، مهلين لشخصية "مستهسين" للأخرى. ومن حين إلى آخر وجدت أنهم مهتمون بطريقة تعاطفية مع هام، لكن ظلت عادة النذل والوغد اللثيم.

عندما صعد الثنائي [على المسرح]، اعتبروه "جوهراً" الرجل والمرأة، وبأنه التفاعل المطلق والأساسي: لقد نظروا إليه بعينين إلى البيت، وبغضب وتهيج، ويسوء فهم. وقد اعتقدوا أنه مثير للمرح الصاخب، واستجابوا لكل شيء كان يمكن اعتباره جنسياً - وكان من الصعب أن تصف أى جزء من [العرض] بأنه جنسى - كما لو أنه كان عرضاً للتمرد التدريجي (strip tease) وقد تلفظوا بوضوح ما كانوا يشعرون به: لم يكن هناك شيء لم يهللوا له، أو يضحكوا إزاءه، أو يطلقوا أصوات الاستهزاء والاستهجان، أو يتهدوا، أو يصدروا استجابة ما تجاهه. وكان هناك فى أثناء المسرحية "إعلانات" بين الفينة والأخرى تذاع من مكبر صوت. كنت أسمع: "العيادة مفتوحة، وأى شخص يحتاج إلى دواء عليه أن ينصرف الآن، وينزل فى الحال". أذيع هذا الإعلان نحو ثلاث مرات، وفى كل مرة كنت تسمع سجناء وهم ينصرفون، وكل سجين يرافقه أحد الحراس.

ثم انتهت المسرحية، وتمكننا من الحديث إلى السجناء. وقال بعضهم، "ما المفروض أن يكون موضوعها؟" وقد اعتدت على هذا السؤال، ولم يحدث أن أجبتة قط. فأتانا أحاول دائماً أن أحول السؤال، لأرى ما راؤه هم أنه موضوعها - أنها تدور حول سجين وأمر السجن، أو حول الثورة، أو عن الباعث على الثورة وكونها سحقت. تحدثت مع نحو ستة منهم؛ وبعد ذلك، وهجأة، ارتفع مكبر الصوت مرة أخرى: "هيا الآن، حان وقت إغلاق الزنزانة. انصرفوا اثنين اثنين ولتظلوا فى مجال الرؤية". انتهت الضجة، وساد المكان صمت، وانصرفوا، اثنين اثنين.

كانت لدينا بضع دقائق، لأنّ تختلط اجتماعيًا مع هيئة الماملين، أمر السجن والحراس، لكن الاختلاط لم يتم ، لأننا ظللنا منفصلين تمامًا. كان أمر السجن يتمشى هنا وهناك، محاولاً أن يتحدث معنا: وجلس الحراس عند مائدة، وجلسنا نحن عند مائدة مختلفة، ولم يقل أحدنا شيئاً للآخر. وقال أحد الحراس، في أثناء انصرافنا، "لماذا لا تحضرون عرضاً آخر، عرضاً به بعض الموسيقى وبعض الفتيات؟".

كنت أشعر أن المسرحية قد وضعت بصمتها المميزة بدرجة كبيرة على السجناء. وكان السجناء يعرفون أن أمر السجن كان عليه أن يوافق على كل شيء راوه. وقال لي أحدهم، عالمًا أن أمر السجن قد قراها، "لو كان قد عرف موضوع هذه المسرحية - لو أنه عرف بشكل فعلى - لم يكن يسمح لكم أبدًا بتقديمها".

منذ ذلك الوقت تعلمنا أشياء أكثر فأكثر عن حياة السجن. وفي عام ١٩٧٠-١٩٧١ عرضنا /الحطة الأخيرة/ في سجون كثيرة مع حد أدنى - وحد أقصى - من إجراءات الأمن في "الساحل الشرقي" وكندا". وقد أحدثت هذه التجارب تغييرًا كبيرًا جدًا فينا. تغييرًا كنا نمثل على أساسه، وسنواصل التمثيل منه. لقد انتقلنا إلى إحساس بالتكافل والتماسك الكامل مع أخواتنا وإخواننا في السجن.

## الهوامش

١- أوبرا الصابون soap opera : نوع من الدراما التلفزيونية نشأ من التلفزيون الأمريكي، لكنه يُعد عالميًا، وسمى كذلك لأن تمثيليات الإذاعة في الثلاثينيات كان يمولها بشكل رئيس شركات صابون "البودرة" وقد أدمتها الجمهور الأمريكي إلى درجة أن المواطن يستطيع أن يقرأ سوپ أوبرا ديجيست Soap Opera Digest أو يتصل بـ "صابون بالتلفزيون" ٢٤ ساعة لمعرفة الحلقات التي فاتته. في عام ١٩٧٩ كان هناك ١٢ تمثيلية صابونية يوميًا. وهي تتكون من خليط مما هو ميلودراما وما هو دنيوى. والتشويق لا يتعلق فقط بنهاية الحلقة، بل قبل الإعلانات. وربما لم تحقق إحداها شهرة والتفافًا من الجمهور في أنحاء العالم مثل دالاس *Dallas* (1987 1982)، رغم ما قاله أحد النقاد عنها من أن "بها كل عناصر الزیالة". .. وهناك أيضًا *السلالة الحاكمة Dynasty*، وهالكون كريست *Falcon Crest*. وفي بريطانيا كان لهذا النوع جذوره في الدراما الإذاعية، وهي تتمسك بالواقع الاجتماعي والمحلى. وأوبرا الصابون موجودة في أستراليا أيضًا، كما أنها لهمت مقصورة على البلاد التي تحدث بالإنجليزية، فسماتها نجدها في معظم أعمال التلفزيون المصرى، والمشهور منها يعرف بأنه "منظف للشوارع" لأن الجمهور يميل إلى الاختفاء في أثناء إذاعتها. ومع أن التلفزيون في مصر يمرض كثيرًا من الأعمال الأمريكية ومن بلاد أخرى، إلا أنه يقدم عددًا ضخمًا من الأعمال المصرية. وحيث إنه أول من قدم التلفزيون الملون في إفريقيا، فهو يتمتع بميزات كثيرة، ف لديه صناعة سينمائية منذ فترة ما قبل الحرب الثانية، ويقدم مواهب كثيرة من فنانين وفنئين. وهو يقوم بتصدير كثير من أعماله إلى البلاد العربية. والتمثيلات لا تمثل تحديًا اجتماعيًا أو سياسيًا؛ بل تقدم موضوعات حياة يومية ودينية. لكن في بلدان أخرى، قد تكون

أوبرا الصابون أكثر من مجرد تسلية، ففي الثمانينيات قدم التلفزيون التيجيري حلقات تصور عدم قدرة المزارعين على التكيف مع حياة المدن. كما استخدم التلفزيون المكسيكي المسلسلات لأغراض تعليمية.

٢- مارتن لوتر كنج : (Martin Luther King) (1929-1968) : زعيم زنجى أمريكى، منح جائزة نوبل للسلام لعام ١٩٦٤ - اغتيل. ويضاف إليه كلمة *junior* (الابن أو الأصغر) تمييزاً له عن مارتن لوتر (١٤٨٣-١٥٤٦)، وهو راهب ألماني تزعم حركة الإصلاح البروتستانتي في ألمانيا.

٣- جوزيف جوبلز : (Joseph Gobbels) (1897-1945) : زعيم نازى ألماني. وزير الدعاية (بدءاً من عام ١٩٣٣).

جايوس جوليوس قيصر (Gaius Kulius Caesar) (100-44 ق.م: سياسى وقائد عسكري روماني. دكتاتور روما (٤٩-٤٤ ق.م). قُتل.

\* المركيز دى صادر : (Marquis de Sade) (1740-1814) : روائى فرنسى، عنى بتصوير حالات الانحراف الجنسي.

\* أنتيجون : (Antigone) : إحدى شخصيات الأساطير - ويمض المسرحيات - اليونانية. ابنة أوديب.

\* أرنستو شى جيفارا : (Ernesto Che Guevara) (1928-1967) : ثائر كوبي، قاد حرب العصابات في بوليفيا حتى أسره عام ١٩٦٧.

\* جاوتاما بوذا : (Gautama Buddha) (٥٦٣ - ٤٨٣ ق.م) فيلسوف هندي. مؤسس الديانة اليونانية.

\* فريدريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) (1844-1900) : فيلسوف ألماني. بشر بالإنسان الأعلى أو "السوبرمان".

\* باروخ سبينوزا (Baruch Spinoza) (1632-1677) : فيلسوف هولندي. كان من أكبر القائلين بـ "وحدة الوجود".

\* مفستوفيليس (Mephistopheles) : شيطان رئيسي في أسطورة فاوست (Faust).

لو أنك تظن أن شيئاً ما يكون "حقيقياً"، بصرف النظر عن الكيفية التي تبدو بها تلك "الحقيقة" غامضة، ومهما كانت محددة لك أنت وحدك، فهناك في مكان ما، شخص ما آخر يفكر فيها الآن، وفي وقت مختلف كان شخص ما قد بنى لها بالفعل نُصباً تذكاريّاً .

لا شيء يكون مهكاً للغاية لمثال ما أو نموذج ما مثل تحقيقه .

(١)  
شوينهاور

بدون الجيش، سيكون قادة العالم السياسيين مجرد رجال مصابين بالخرق بسبب الشيخوخة، يتجادلون في أهكار مهجورة حول السلطة. إن أحد أهدافنا الأولى هي حل الجيش والفاؤه.

الكوايبس تروح وتجيء - والحلم يبقى كما هو.

ذات مرة، أخبرني ناقد أعرفه أنه كتب مقالاً يراجع فيه كتاب أو مسرحية، وقراء، ولأنه كان مقيداً بموعد لتسليمه، فقد سلمه كما هو، لكنه كان مدركاً أنه كان باستطاعته أن يكتب بالسهولة نفسها نوعاً آخر مختلفاً تماماً من المقالات. كان لديه على الأقل خمسة عشر استجابة متناقضة تجاه الشيء نفسه، وكان هذا ببساطة الاستجابة الأولى التي صدرت عنه.

عقيم أو عديم الجدوى

أن تحكم بأن هذه الطبقة من الحياة أكثر أهمية من غيرها،

وأن ما يكون خارج الأرض أفضل مما يكون داخلها،

وأن "البطانية" أقل أهمية من المنشقة، فيما عدا في حالة البرد.

السؤال يحتوى داخله على الإجابة.

تمرين يوجا<sup>(٧)</sup> ، ركز على شيء ما وعلى تداعياته.

واصل إعادة انتباهك إلى الشيء؛ ثم إلى شيء آخر. ثم فكر، من هو الـ "أنا  
أكون" الذي يقوم بالتركيز؟

لا بد لي أن أحكم عليك لأعرف أين أقف.

إن المعادلة تحدث كالنالى: كلما كانت المعارضة [ أو الانشقاق ] أكبر لدى

المحكومين، سيكون عنف الحكومة أكبر.

جورج جاكسون (George Jackson)

### بدائل Alternatives

لم يعد هناك أى فعل محدد نقدم عليه استجابة لطرف محدد. مظاهرة من  
أجل الحقوق المدنية في واشنطن ... اعتصام ضد التضخم ... تبادل إطلاق  
النار... اجتماع لإثارة الحماسة الجماعية ... مقال ... احتلال مبنى. ليس هناك

"تَرْيَاق" عام واحد لأى نمط واحد من المشكلات. ما يكون صعباً هو أننا نكون مضطرين إلى خلق الفعل الذى سنقدم عليه. الفعل لا يكون فى متناول يدنا. من داخل الظروف المتعلقة بحالة معينة منظّمة فى مراتب متسلسلة تكمن إمكانية معينة للفعل، والذى قد لا يدمر الحالة لكن يمكن أن يجعلها بلا معنى وغير شرعية.

فى فترة هذه الكتابة تكون هناك أشياء فى نيويورك سيأتى التى تواجه التحدى الناشئ عن ضفّط اليوم الحاضر. وفى مواجهة التحدى وليس الفرق فى قلق وانزعاج الخِدايع والجنون والحمافة، تنتصر هذه الأشياء: "البديل يو The Alternate U"، "و.ب.أ.آى". WBAI، "و.آى.ت. مجنازين " WIN Magazine، "مسرح الخبز والدمية" "جمعية الحق السמיד Fortune Society " هذه "الخلايا" الحية تكون مشجعة لى بمعنى منح الشجاعة.

ما لم يكون الوجود كله أداة أو وسيطاً للوَحْي، فليس هناك وَحْيٌ خصوصى أو

استثنائى محتمل.

(٣)  
ويليام تمبل

هناك أشياء (ظروف) لا بد أن تتسبب فى فقدانك للعقل ، أو لا يكون لديك

عقل لتفقد.

(١)  
ليسنج

الضحك هو انهيار للسيطرة فى استجابة لشيء لا يمكن أن ينطبق على حجم خزانة الملفات الخاصة بالعقل. إنه يكون شكلاً من أشكال النشوة، انهياراً للعقل ليصل إلى وضوح أساسى.

### التوازن فى الجماعات The Balance in Groups

لقد عملت مع - وقمت بملاحظة - عدد من الجماعات. وأحد الأشياء التى كانت تدهشنى وتستوقفنى هى أننا نجد فى داخل المجموعة الواحدة أن بعض الأشخاص ينمون ويتطورون، والبعض الآخر يبقى فى موضع واحد، وبعض المواسم تتسبب فى وجود الفئة الأولى، وبعضها يؤدى إلى وجود الأخرى. فالشخص الذى يبقى فى موضع واحد تكون له قوة وسلطة كبيرتان داخل المجموعة لأنه يكون فى كل الأوقات قادراً على أن يتعرف المكان الذى يكون فيه المكان الذى كان فيه. والشخص الذى يتحرك وينمو يكون دائماً ضائعاً واثقاً بصورة ما لأنه ليس فى مكان يستطيع تحديده بوضوح. إنه يكون بين مكان كان يعرفه، وينتقل إلى مكان لا يعرفه. إن الانتقال من مكان معروف إلى مكان معروف آخر لا يكون فى الواقع تحركاً أو انتقالاً على الإطلاق.

إن توازن القوى فى المجموعة بين من يكون ساكناً ومن يتحرك ربما يكون على الدوام أعظم فى جانب الشخص الساكن. فى هذه الظروف لا بد أن يجد المخرج طريقة لمواجهة الشخص الذى يتطور حتى لو كان يتطور من وراء المخرج.

حينما ينتقد المخرج ممثلاً فيما يفعله، يجب أن يفهم المخرج أولاً ما يظن  
 الممثل أنه يفعله.



تحولات وراثية *Mutations* (1972)

من اليسار، جوان شميدمان (Joan Schmidmann)، توم ليلارد (Tom Lillard)  
 تينا شيبارد (Tina Shepard)، رايموند باري (Raymond Barry)، بول زيمت (Paul Zimet)  
 إيلين مادو (Ellen Maddow)، راكمة، شامي شاينكين (Shami Chaikin)  
 (Zimet)

## الموهبة Talent

ليس هناك سبيل لتطوير الموهبة، بل لإغرائها ودعوتها إلى إطلاق سراحها. إنها تكون عبارة عن هبة أو منحة غامضة، ولا تكون موزعة بقدر مساو، ليس أكثر من الأيام المشمسة الساطعة على مر السنة.

إن مدرس الممثل يكون مثل مدرس الأطفال الصغار. إنه يبحث عن الخطوات الصحيحة لكل طالب، وعندما يكون الطالب على وشك أن يقوم باكتشافه، فعلى المدرس أن يختفى. ولو كان المدرس يبحث عن رضائه الشخصي في مرحلة الاكتشاف، فالتالي لا يقوم بالاكتشاف بصورة كاملة. خذ طفلاً لديه كوم من المكعبات لكنه لا يستطيع أن يجد طريقة لصنع ما يريد منها. لو أرشده المدرس في صنع الشكل الذي يريد الطفل أن يصنعه، فلا بد أن يختفى عندما يكون الطفل على وشك أن يتخذ الخطوة الحاسمة. فالتالي، بأخذ هذه الخطوة بنفسه، يكتشف أفكاره الخاصة به.

إن المدرس، في أثناء تطور الممثل، يخبر الطالب أنه لو استمر في الدراسة في هذا الاتجاه، فسيصل إلى نقطة سيتعرف فيها على متى يؤدي بشكل صادق. لقد قام المدرس في ذلك الحين بتثبيت وتحديد ما هو صادق مقدماً. ولم يفعل الطالب ذلك. وفي النهاية، الطالب يتعلم فقط ما هو صادق بالنسبة إلى المدرس.

## النقاد Critics

بمجرد أن يفضح كاتب المقال النقدي ويحوز لنفسه جمهوراً لمقالاته المطبوعة، فهو يسمى ناقدًا. فى هذه المرحلة من المحتمل أنه سيقدر كثيرًا الأعمال التى تصدّق على [أو تجيز] وتشجع أسلوب حياته واتجاهه هو. وفى هذه المرحلة يصبح الناقد أيضًا معروفًا لهؤلاء الذين يؤيدون، ويتأملون فى اتجاهاته مقدمًا. ويصبح هذا التأمل مهنة أو ربما عملاً تجاريًا أساسيًا. لقد أصبح الناقد الثابت والموطن جزءًا من المؤسسة الاقتصادية.

إننى لم أعرف - إلا نادرًا - حالة تكون استجابة الناقد فيها للممثلين، أو المخرجين، أو الكتاب قد قامت بتوسيع مواهبهم أو عملت على تفتحها - لكنى عرفت حالات قام فيها الناقد - إما من خلال الانتقاد القاسى وإما عن طريق المديح، بسحق الإلهام الإبداعي.

إن قياس المواقف الإبداعية يبلغ درجة معاملتها كسلعة أو "بضاعة". إن الناقد التجارى يؤدى وظيفة نافعة للمسرح التجارى، والناقد المثقف يقوم بتقليد "تكرار" - أو استخراج نسخة مطابقة - من الناقد التجارى على مقياس أصغر، لأنه هو أيضًا يجبر الفنان على الدخول فى حلبة منافسة حيث لا تكون هناك أية هائلة محتملة.

المسرح يكون، كما هو قائم، ليس فقط بسبب من يكون فيه وماذا يفعل، بل بسبب ما يسمح به النقد أن يتم، وعن طريق من.

إلى الممثلين، ربيع ١٩٧٠ - تفرق المجموعة

### To the Actors, Spring 1970 - The Breakup of the Group

هذه هي نهاية الفصل. إن الأمر يشبه نوعًا من الزواج: هناك قدر كبير من الاعتماد والمسؤولية المشتركين والتاريخ الذى يجعلك لا تريد أن تنتهيه، لكن بالتدريج، من خلال أكثر من عام من العمل والتدريب والممارسة، فهذه المرحلة من عملنا قد وصلت إلى النهاية. إننى مسرور أننا قضينا هذا الوقت، وأنا مسرور أنه انتهى.

عبر الأسابيع، والشهور، والأعوام وبينما كنت أراقب الممثلين فى الورش وفى العروض، توصلت إلى ملاحظة أنماط تتشكل وتتجلى. وبالنسبة إلى هذه الأسابيع القليلة التى بقيت، فلا تزال هناك فخاخ ربما نسقط فيها، وكذلك نوافذ ربما نكون قادرين على فتحها. لقد توصلنا إلى أن نتعلم أنه لا يمكن لأحد أن يمنعنا من الدخول إلى العالم؛ ولا بد أن نقوم بفحص العالم داخل أنفسنا بحيث يمكننا أن نفهم الطريقة التى يعمل بها علينا خياراتنا. لقد كانت فترة ثرية ومكثفة تلك التى قضيناها معًا.

إننا فى "المسرح المفتوح" نكون أجزاء من بنية لم تعد - لسبب أو لآخر - قادرة على النمو. إننى لا أعنى [بكلمة] "بنية" إطارًا ماديًا، أو قانونيًا، أو مهنيًا - لم يكن لهذا قط أثر مهم فىنا. إن البنية الحقيقية تكون بلا تعبير عنها، كمية ذاتية وغير موضوعية مصنوعة من قواعد ووعود ضمنية كثيرة وغير مرئية. ومن داخل هذه البنية، عند هذه النقطة، كل ما يمكننا أن نفعله هو المحافظة على - أو الاحتفاظ - بالوضع الراهن؛ وليس هذا أمرًا جيدًا بقدر كاف.

## ملاحظات على إعادة تشكيل المجموعة - خريف ١٩٧٠

### Notes on the Re-forming of the Group - Fall 1970

فى سبتمبر ١٩٧٠ بدأت مجموعة جديدة تحت اسم "المسرح المفتوح". كان "المسرح المفتوح" مجرد اسم، لقب أطلقته على نفسها مجموعة من الأشخاص الذين خططوا لأن يلتقوا بصورة منتظمة منذ سنوات عديدة. بدأنا كمجموعة دراسية، وفيما بعد قمنا بعروض قائمة ("ليال مظلمة") فى "مسرح ميدان شيريدان Sheridan Square Playhouse": "أمريكا هوارا، فيت روك Viet Rock، الأفعى، المحطة الأخيرة، لعبة النهاية، وتبع ذلك أمسيات للمسرح السياسى تسمى "أقنعة". وخلال كل هذه المراحل من العمل الجماهيرى، كان "المسرح المفتوح" يستخدم كاسم، حتى مع أن أشخاصًا مختلفين كانوا مشتركين فى مشروعات مختلفة. وكان بعضهم، مثل بيتر شومان، وباربارا فان Barbara Vann، ولى وورلى Lee Worley، وجيم باربوسا، جزءًا من العمل منذ البداية، وانضم آخرون فى أثناء الفترة التى بدأت بـ "الأفعى".

مع كل أزمة وانهيار لبنية بطل استخدامها، كانت المجموعة تصبح متركزة بصورة حادة أكثر فأكثر. وفرقة الممثلين الحالية تتكون من: راي بارى، شامى شايبكين، تو ليلارد، تينا شيبارد، جون شميدمان، ويول زيمت. وقد اقترحت المجموعة الحالية من كونها عملاً جماعياً ومتطوراً عن حق. إن الاستمرارية ضرورية للنمو فى المسرح. بإمكان الكاتب أو الرسام أن يعمل كل منهما وحده،

ويرسى استمرارية عن طريق أن يعيش حياته، ويتحمل فشله ونجاحه، لكن الجهد الجماعي للمسرح يتطلب استمرارية خاصة لكي ينمو.



”تحولات وراثية مفاجئة“ *Mutations* (١٩٧٢) : من اليسار توم ليلارد، شامى شايكين.

### إلى الفرقة - ربيع ١٩٧١ - To the Company - Spring 1971

إننا نعمل الآن فى "تحولات وراثية مفاجئة"، أحدث أعمالنا. إننا نتعامل مع التحول البشرى، مع أنفسنا كتحويلات وراثية، متأملين الشكل البشرى الذى لم نتخذه، وفى تجربة أن نكون منتزعين من ذواتنا. إن العمل كجزء من هذه المجموعة يشبه امتلاكى لمدة ألقم من العيون، وليس فقط عيني أنا. كنت أشعر خلال هذه الفترة بعمق التعاون بيننا وبحساسيتنا المفرطة، وأنا أمل أننا سنكون قادرين على التركيز بوضوح كاف، وأن ننتقل إلى ما وراء العوائق بحيث نتمكن من أن ندخل فى هذا العمل يعضاً مما نكتشفه ممّا.

إنه أمر مُبهج ومنعش أن نعمل ممّا خلال هذا الارتباك والفوضى، تجاه نوع ما من الوضوح. إننى - كمجموعة - لست واثقاً إلى متى سنستمر ونظل نشيطين. على أية حال، فالمثابرة والبقاء ليسا أفضل معيار. فكلما سمحنا لأنفسنا أن نكون حيارى ومدهوشين ومذهولين، اكتشفنا وتعلمنا. بعد تحولات وراثية مفاجئة سأنقل إلى اتجاه مختلف تماماً، وسأظل أبحث فى الحدث المسرحى، وفى هذه العملية سأستمر فى تغيير علاقتى به. أين سيأخذنى ذلك، لا أدرى.

### إلى القارئ - فبراير ١٩٧٢ - To the Reader - 1972

بعد أن وضعت جانباً الملاحظات التى تشكل [كتاب] حضور الممثل، تناولتها مرة أخرى وأعدت قراءتها. فى حالات كثيرة هناك عبارات أو تصريحات تبدو لى غير مُبررة أو تحتاج إلى توضيح أو شرح أكثر. سأقاوم ذلك. يمكننى فحسب

أن أقول إن حياتي وأرائي تتغير بصورة جذرية من فترة إلى أخرى. وبينما أشعر  
أنى منفصل عن الآراء القديمة، فربما فى وقت ما فى المستقبل سأحس بأنى  
منفصل عن كثير مما هو مكتوب هنا. كان هذا الشتاء فترة تغيير بالنسبة إلى:  
مفترق طرق. بطريقة أتمنى معها لو أنى استطعت أن أبدأ الكتاب مرة أخرى،  
لكن عوضًا عن ذلك، سيكون على حضور الممثل أن يظل كما أسمىته عندما  
بدأنا- ملاحظات من مستويات عديدة من نفسى. إن الصراع يتواصل، وسيستمر  
عملى فى أن يتشكل به. لن يكون هناك كتاب آخر، لكنى سأحاول أن أكون على  
اتصال من وقت إلى آخر بشأن الشكل الذى تتخذه بعض هذه التغيرات.

أفضل الإجابات هي تلك التى تتمر الأسئلة.

سوزان سونتاج

## جوزيف شايكين

ولد جوزيف شايكين في ١٩٣٥ من أبوين روسيين، وتربى في "دي موين De Moines"، آيوا Iowal"، وهناك التحق بجامعة "دراك Drake". وفي عام ١٩٥٩ انضم إلى "المسرح الحي". وقد فاز بجوائز تمثيل في خارج-برودواي (جوائز "أوبي Obey") عن أدوار مختلفة، منها جالي-جاي في الإنسان هو الإنسان لبريخت. وفي عام ١٩٦٢ أسس مستر شايكين "المسرح المفتوح"، والذي أصبح عنصرًا مؤثرًا شهيرًا وأساسيًا في مسرح الستينيات. وشملت عروض "المسرح المفتوح" الأخيرة: أمريكا هوراء، الأفمى، المحطة الأخيرة، وأحدث مسرحياته، تحولات وراثية مفاجئة Mutations.

## المواش

- ١- آرثر شوينهاور (Arthur Schopenhauer) (1788-1860) : فيلسوف الماني، أهم آثاره العالم كإرادة وفكر *The World as Will and Idea* (عام ١٨١٩).
- ٢- اليوجا : فلسفة هندية قوامها التأمل وضبط النفس توصلاً إلى اتحاد الروح بالذات الإلهية. (ب) نظام من التمرينات غايته تمتع المرء بجسم وعقل سليمين، وتميز سيطرته عليهما.
- ٣- ويليام تمبل (William Temple) (1820-1944) : ابن فريدريك son of Frederick كبير أساقفة كاتدرية Canterbury (1942-1944) .
- ٤- جوتفولد إفراهيم ليسنج (Gotthold Ephraim Lessing) (1729-1781) : ناقد وكاتب مسرحي الماني. يعد أول مسرحي له شأن في تاريخ الأدب الألماني.

## قالوا عن الكتاب

"فعلت أفكار جوزيف شايبكين<sup>(١)</sup>، والقدرة التي قدمها الكثير لتحقيق النضج في المسرح هنا في السنوات العشر الأخيرة أو نحوها كما فعلت أفكار وقدره أي شخص آخر أعرفه. كما أن مجموعته "المسرح المنفوخ"<sup>(٢)</sup>، اقترت أكثر من أي من فرقنا الأخرى من روح فرق "الإنسامبل" الأوروبية المظيمة والقائمة على المبادئ والتمسكة بالمغامرة .. إن المسرح بالنسبة إلى شايبكين يكون دائماً في حالة لا نهائية من العمل، وأهدافه متحولة ومتغيرة على الدوام، وما يحققه من إنجازات دائماً ما يكون مؤقتاً أو تجريبياً، ووسائله لا بد من التحقق الدائم منها. وقد كتب في كتاب حضور الممثل "إننا نوجه أسئلة .. وفي الرد نمر بخبرة مفادها صمت فعال وحيرى. وفي الواقع أننا نرتبط بضمنا ببعض ... عن طريق ما لا نفهمه". إن الفنان، على عكس القناعة الرومانسية، يكون مثل جوزيف شايبكين: الشخص الذي يحاول أن يجعل عدم الفهم المتبادل هذا شيئاً مرغوباً".

ريتشارد جيلمان Richard Gilman

نيويورك تايمز بوك ريفيو New York Times Book Review

"في الأسابيع القليلة الماضية كنت مشتركاً في محاورات منهشة، ومثقلة، ومحرّضة مع جوزيف شايبكين، وخلالها وجدت نفسي مجبراً على أن أفكر

وأعيد التفكير في كل أفكارى عن المسرح. وينبغي أن أوضح للشخص الحسود، أن تلك المحاورات كانت فى رأسى، عن طريق كتاب شايبكين الجديد، حضور الممثل، وهو عبارة عن مجموعة ملاحظات على التمثيل غير منظمة بشكل نقى وخال من الشواذب، ولها طابع الحادثة، وتتسم بحدة الملاحظة والتبصر. حول التمثيل، وحول تاريخ "المسرح المفتوح"، والأداء المتعلق بالحياة اليومية، والمسرح، والمجتمع، وتجربة شايبكين الشخصية المكثفة ببريخت<sup>(٣)</sup> وبيكيت<sup>(٤)</sup>... لو أنك مهتم بالمسرح المعاصر، فيمكنتك عن طريق هذا الكتاب أن تجرى محادثة مع جو، وتنمى فهمك لأفكاره. إن الصفة الصعبة، لو لم يكن هناك إضراط فى استخدامها، تكون (محزنة) ."

مايكل فينجولد Michael Feingold

ذا فيلاج فويس The Village Voice

"المسرح المفتوح" يلعب لعبة بارعة من البراعة - الجديدة . إنه يقوم بتقشير وسلخ الممثلين بحيث تظهر ذواتهم الشبيهة بالأطفال ، ويحيث ينمطون فجأة عائدین إلى أصول الدراما : إلى المواقب الدينية ، وطقوس المريدة الـ "ديونيسيونية" Dionysian<sup>(٥)</sup> المليئة بالمرح الصاخب. وشايبكين، وهو "خريج" من "المسرح الحى" The Living Theatre<sup>(٦)</sup> له سمة الراهب - دائماً ما يجرد "مرتاد المسرح المتمب المجوز" من قناعاته الأساسية التى كان يستند إليها من قبل. إن الجماهير، التى ضجرت من رؤية الستائر ترتفع عن

غرف المعيشة التي تحاكي غرفهم، سيجدون أنفسهم في مواجهة واقع داخلي بدلاً من الخارجى... وسواء أراد شايفين ذلك أم لا، ففرقتهم، "المسرح المفتوح"، تبدأ في الظهور على السطح باعتبارها واحدة من أفضل الفرق التجريبية في الولايات المتحدة - وأكثرها انضباطاً بالتأكيد ... إن "المسرح المفتوح"، الذي يوصف بأنه ملموس ومباشر، يعكس بشكل غريب وخارق جمهور اليوم الحالي --- المعجز عن التمييز عن آرائه، الشغور بالإحباط إزاء الكلمات، والاتجاه الفريزي لأن يحس بدلاً من أن يوضح أو يشرح، والحنين الجارف إلى البراعة المفقودة التي ترتبط بما قيل/ الألفاظ".

تايم ماجازين *Time Magazine*

## الهوامش

١- جوزيف شايبكين (١٩٢٥ - ) : مخرج وممثل ومنتج أمريكي، درس في جامعة 'دراك' Drake، وقدم أهم أعماله في نيويورك، ظلام القمر *Dark of the Moon*، في عام ١٩٥٨، وفي العام التالي انضم إلى 'المسرح الحي' The Living Theatre، وظهر في غراميات كثيرة *Many Loves* والليلة نرتجل *Tonight We Improve* (1959)؛ ثم في الصلة *The Connection*، وغابة المدن *Jungle of the Cities* (1961-1962)، والإنسان هو الإنسان *Man Is Man* لبريخت (١٩٦٢). ومثل مع 'مسرح الكتاب' Writers Stage (1964) في الساكن الجديد *The New Tenant*، وضحايا الواجب *Victims of Duty* ليونيمسكو. في عام ١٩٦٤ أسس 'المسرح المفتوح' Open Theatre كفرقة تجريبية لبناء وعرض نصوص جديدة. وقد أدى نجاح أمريكا هورادا *America Hurrah* في عام ١٩٦٦ - وفي عام ١٩٦٧ في لندن - إلى رسوخ شهرته. وانتجت طريقته في العمل كورشة عرضين هما: المحطة الأخيرة *Terminal* والأفعى *The Serpent* في عام ١٩٧٠، والمسرحية الأخيرة عبارة عن سلسلة مقاطع عن تاريخ الجريمة . وقد أخرج شايبكين لـ 'مهرجان شكسبير بنيويورك' New York Shakespeare Festival و'نادي مسرح مانهاتن' Manhattan Theatre Club، و'المسرح السحري بسان فرانسيسكو' Magic Theatre of San Francisco، و'مارك تاير فوروم' Mark Taper Forum في لوس أنجلوس. كان متحدثاً بليغاً عن الحركة الطليعية في الستينيات، وفاز بمدة جوائز، بما فيها خمسة جوائز 'أوبى' Obie. بعد الإصابة بسكتة في عام ١٩٨٤ أدت إلى فقدانه التلق، ظهر في نيويورك عام ١٩٩١ في مسرحيات اشترك في تأليفها مع سام شيبارد (Sam Sheppard) (1934-) *The War in Heaven* و'جان-كلود فان

إيتالى (Jean-Claude Van Itallie) (1936- ) مبتلى بالكم (Struck Dumb) ،  
والتي عكست تلك التجربة (المترجم).

٢- "المسرح المفتوح" Open Theatre (الولايات المتحدة): فرقة تمثيل لها تأثير كبير في  
خارج-برودواى فى أثناء أعوام ١٩٦٢-١٩٧٣. ترك جوزيف شاينين "المسرح الحى" بعد تمثيل  
جالى جالى (Galy Gay) فى الإنسان هو الإنسان *Man Is Man* لبريخت ليؤسس  
مجموعة دراسية لاستكشاف الأساليب الجديدة فى التمثيل. هذه المجموعة من الممثلين،  
والكتاب و"الدراماتورج" أصبحت معروفة باسم "المسرح المفتوح". كان شاينين يعتقد أن ابتكار  
المؤدى الخلاق يمكن أن يؤدى إلى تعبير درامى جديد، وطور تقنية مبنية على فكرة الحضور  
(التركيز على المؤدى، لا على الشخصية) والتحول (تغير الممثل من دور إلى آخر أمام أعين  
الجمهور). هذا المنهج تم وصفه فى كتاب شاينين، حضور الممثل *The Presence of the Actor*.  
وتجمع ورش "المسرح المفتوح" بين تدريبات تتسم بالنشاط والقوة: جسدية وصوتية  
وارتجال، مع مناقشات يقودها النقاد جوردون روجوف (Gordon Rogoff) وريتشارد  
جيلمان (Richard Gilman). وبدأت المجموعة العمل بالتدريج على إبداعات جماعية يقوم  
بصياغتها كاتب واحد، ونتج من ذلك فىيت روك *Viet Rock* ليجان تيرى (Megan Terry)  
(1966)، الأفعى لجان-كلود فان إيتالى (Jean-Claude van Itallie) (1968)  
والحيلة الأخيرة لسوزان يانكوفيتش (Susan Yankowittz) (1969). وقد قدم "المسرح  
المفتوح" هذه الأعمال فى عروض كاملة ثم ابتكر بعض أعمال "الحجرة" chamber، منها  
عرض التحول *The Mutation Show* (1971)، وتمشية ليلية *Nightwalk* (1973)؛  
لكن عندما ابتعدت [المجموعة] عن كونها ورشة تمثيل واتخذت اتجاهاً لأن تصبح فرقة إنتاج،  
قررت أن تتوقف - وحسب كلمات روجوف، "لقد حكم عليها بالتفاجؤ" (المترجم).

٢- برتولد بريخت (1898-1956) (Bertolt Brecht) : اسمه الأصلي إيوجين برتولد فريدريش بريخت (Eugen Berthold Friedrich Brecht) : كاتب مسرحي ومخرج وشاعر. هو شخصية رئيسية في استكشاف القرن العشرين للدراما كوسيط، وللمسرح كمنبر للأفكار السياسية. في "فايمار ريبليك" Weimar Republic كانت مسرحياته الساخرة، والمضادة للبرجوازية ردًا ساخرًا سريعًا على كل من الـ "إيهامية" المهتنة أو المسكنة لماكس راينهاردت (Max Reinhardt) (1873-1943) ، والعناصر المثالية المشيرة للمشقة للتعبيريين. في *طبول في الليل* *Drums in the Night* (1922)، يرفض جندي عائد باذراء الثورة في صالح فراش [ينام فيه] مع خطيبته. وكانت بعل Baal (1923) قصيدة قصصية عن الخلاعة والفسق أو الفجور باعتبارها تحقيقًا للذات. وهي غابة المدن *Jungle of Cities* (1923) يصور عِداء أو ضغينة بلا هدف في شيكاغو؛ والإنسان هو الإنسان *Man Equals Man* (1٩٢٦) توضح كيف يحول الجيش المواطنين الطمحين المتقادين بسهولة إلى قتلة بلا رحمة. كان قد قام بالتجريب من قبل مع تأثيرات "التغريب" مثل الوجوه البيضاء لجنود مرتعبين في *إدوارد الثاني* *Edward II* (1924) ، عن مارلو (Marlowe) هذه المرحلة القومونية بلغت الذروة في *أويرا الثلاثة بنسات* *The Threepenny Oper* في (١٩٢٨) بلحنها الجنسى القائم على الجاز، والذي وضعه كورت فيل (Kurt Weill)، والتي نقلت *أويرا الشحاذ* *Beggars Opera* لـ جون جاي (John Gay) (1685-1732) إلى عالم سفلى حديث صادم وقاس. ومتأثرًا بإرفين بيسكاتور (Erwin Piscator)، تحول بريخت إلى الماركسية ليعطي مسرحياته بؤرة أيديولوجية. وبدأ في التجريب مع "مسرحيات

تعليمية Lehrstucke قصيرة، مخططة، وشيوعية ومصممة لشخذ الوعي الطبقي لدى المثلثين بالقدر نفسه الذى للمتخرجين. هذه القطع الكورالية للهواة كان يضع لها الموسيقى بول هندميث (Paul Hindemith) هروب فى المحيط *Flight over the Ocean*، (١٩٢٩)، وكورت فيل (من قال نعم *He Who Said Yes* ومن قال لا *He Who Said No*، (١٩٣٠). وكانت الأم *The Mother* (1932)، عن جوركى، هى الأخرى تدريجاً فى إيقاظ الوعي الطبقي، والتي أمدت دوراً شهيراً لهيلين فايجل (Helene Weigel). ولكن يهرب من الاضطهاد النازى استقر بريخت فى الدانمرك فى ١٩٣٣، حيث أتم "ربوس مستديرة وربوس مستديرة أو مدببة" *Round Heads and Pointed Heads* (1936). وهى معالجة "دقة بدقة" *Measure for Measure*، وأسهم فى مسرحيتين طبيعيتين غير مميزتين: بنادق السيدة كارار *Senora Carrarar's Rifles* (1937) وخوف وتعماسة الرايخ الثالث *Fear and Misery of the Third Reich* (1938)؛ فى الولايات المتحدة، الحياة الخاصة للجنس السيد - *The Private Life of the Master Race* (نكى يكافح ضد افاشية "Fascism". وكانت [المسرحية] "البالية" الخطايا السبع المميتة *The Seven Deadly Sins* (1933) قد كتبت مع كورت فيل للمعرض من خلال لوت لينيا (Lotte Lenya) فى باريس. ولكونها معزولة عن جمهورها بمشكلاتها السياسية المحددة - من ١٩٣٣ إلى ١٩٤٥ - استطاع ان يعرض [النص] [الأصلى فى "زيورخ" Zurich] المحايد، فقد بدأ يكتب مسرحيات/حكايات رمزية حول موضوعات تاريخية أو مجلوبة [غريبة/أجنبية] حيث تكون الرسالة السياسية غامضة أو ملتوية، والمقدمات الشيوعية المنطقية مطبوعة بعمق فى البناء. تلك كانت رواثه الملحمية: الأم شجاعة وأولادها *Mother Courage and Her Children*، بفكرتها الرئيسية المعارضة، للحرب؛ حياة جاليليو *Life of Galileo* فى

(١٩٤٣)، وهي نقد موضوعى [متعلق بموضوع] أو موضوعى [محلّى] بشكل دائم للملم فى المجتمع؛ الإنسان الطيب من سيتشوان *The Good Person of Setzuan* (1943)، عن الصراع بين فعالية العمل أو التجارة والأخلاقيات الخاصة؛ ودائرة الطباشير القوقازية *Caucasian Chalk Circle* (1948). وكان مصطلح "المسرح الملحمى" يعوم فى الجو فى المسرح السياسى الألمانى فى العشرينيات قبل أن يقننه أو يصنّفه بريخت فى [كتابه] ملاحظات على أوبرا "صمود وسقوط مدينة ماهاجونى" *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*. كان ينظر إلى مسرحياته باعتبارها تجارب مقصوداً بها استكشاف وتحسين المبادئ التى تحكم السلوك الاجتماعى؛ وعلى هذا حل المسرح الملحمى مكان الإيهام المستمر للمسرح "الدرامى" أو "الأرسطى" التقليدى مع توليفة أو تركيبة [مونتاج] من الصور المنفصلة لكشف أو وضع الديناميكيات الاجتماعية للحدث، والتى يتم التركيز عليها عن طريق تأثيرات "المغايرة أو المخالفة" *alienation* أو "التفريب" *estranging*. كان ذلك من أجل مناشدة أو الاحتكام إلى الفكر أو العقل، والاعتناق أو التقمص العاطفى المحدود، ومن أجل الدعوة إلى التقييم النقدى للعمل السردى. وقد تطورت هذه الأفكار فى أوبراجانوم صغير للمسرح *Small Organum for the Theatre* (1948). فى ١٩٤١ انتقل بريخت إلى "فينلاند" *Finland*، حيث كتب هزليته عن قاطع الطريق صمود أرتور اوى الذى لا يمكن مقاومته *The Resistible Rise of Arturo Ui* (1958)، التى تقدم محاكاة تهكمية من هتّر، والكوميديا الفنلندية السيد بونتيللا وتابمه ماتى *Mr. Puntila and His Man* (1948). ثم ذهب - من طريق الاتحاد السوفييتى - إلى كاليفورنيا. وكانت علاقته بهوليوود متقلبة وغير مستقرة - مع أنه كتب مخطوطة سيناريو لفريتز لانج (Fritz Lang)، وفشل فى اختراق جمهور المسرح الأمريكى، رغم التعاون المثمر مع شارلز لوتون

(Charles Laughton)، الذي أعاد بناء الدور الرئيس في حياة جالييليو. وقد تمت كتابة رؤى سيمون مأكارد *The Visions of Simone Machard* وشيزويك في الحرب العالمية الثانية *Schweyk in the Second World War* (كُتِبَ كلاهما في عام ١٩٥٧) في الولايات المتحدة. وعاد بريخت إلى أوروبا بعد أن نجح في الدفاع عن نفسه ضد اتهامات بأنشطة "لا-أمريكية" [ معادية لأمريكا ] في عام ١٩٤٧، وفي عام ١٩٤٨ استقر في برلين الشرقية، حيث أخرج سلسلة من العروض الناجحة على مستوى عالمي مع فرقة "برلينر إنسامبل" Berliner Ensemble كان واقعيًا وعمليًا [ذرائعيًا] pragmatist. وكان ينظر إلى البروفات كمرحلة في عملية الكتابة، وإلى العرض باعتباره "برهانًا أو دليلًا [تجربة أو "بروفة" للبودنج (نوع من الحلوى)]"، وهو تمييزه الإنجليزي المفضل. كان يعيد العمل على مسرحياته في جهد للحصول على استجابة جمهور صحيفة سياسيًا لشخصيات مثل الأم شجاعة وجالييليو، لكن المسرحيات رفضت أن تروى واستعصت عليه. من العشرينيات كان بريخت كاتبًا بالمشاركة، مجربًا مشاهد على أصدقائه، ومنمجيًا اقتراحاتهم، وهي عملية كانت تعتمد على مساعدات إناث مثل إليزابيث هاويتمان، ومارجريت ستيفن وروث برلاو. ومع انهيار الشيوعية أصبحت مسرحيات بريخت صالحة وملائمة لإعادة تفسيرها، كما أظهرت معالجة دافيد هير (David Hare) الشخصية جدًا لـ حياة جالييليو في "معرض آلمايدا" Almeida Theatre، في "اينلجتون" Islington، لندن، في عام ١٩٩٤ (المترجم).

٤- سامويل بيكيت (1906-1989) (Samuel Beckett) : مؤلف مسرحي وروائي فرنسي/إيرلندي. مثل أرتور آدموف (Arthur Adamov) (1908-1970) ويونسكو (Ionesco)، أصبح بيكيت معروفًا فقط في سن متأخرة من حياته نسبيًا، في عام ١٩٥٣،

حين قدمت بنجاح في انتظار جودو *Waiting for Godot* من إخراج بلين . كانت المسرحية متقدمة الذكاء، رائعة جداً، وأيضاً مختلفة جداً عن أى شيء اعتاده الجمهور إلى درجة أنها أصبحت مثار حديث ضخم في الأوساط الثقافية. وكان عرض في انتظار جودو البريطاني الأول، من إخراج بيتر هول (Peter Hall) (1930- ) في ١٩٥٥، له بالمثل تأثير مدوي في المسرح الإنجليزي. لكنه حين كتب بيكيت جودو كان قد أكمل قبلاً الجزء الأعظم من أعماله النظرية، بما فيها الثلاثية موللي *Molloy*، ومالون يموت *Malone Dies*، واللا مسمى *The Unnamable* . كان قد نشأ ونضج في دويلين في عائلة بروتستانتية، وعمل لفترة قصيرة مدرس لغة فرنسية في "كلية ترينيتي". لكن سرعان ما انتقل إلى منفى مفروض-ذاتياً في لندن ثم في باريس، حيث أقام باستمرار تقريباً بعد عام ١٩٢٧. وبعض مسرحياته مكتوبة بالفرنسية، وبعضها بالإنجليزية، وفي كلتا الحالتين كان بيكيت يترجمها بنفسه إلى اللغة الأخرى. في جودو والمسرحيات التالية، خاصة لعبة النهاية *Endgame* (عرضت أولاً باسم نهاية الحفل *Fin de partie* ، وأخرجها بلين في لندن، ١٩٥٧)؛ وشريط كراب الأخير *Krapp's Last Tape* (١٩٥٨)، والأيام السعيدة *Happy Days* (١٩٦١)، نجح بيكيت في ابتكار طقوس للاحتفال بلا شيء وما هو متصلب فلسفياً ومُبدع مسرحياً. وهو يظهر متأثراً بمروض الـ "مюзيك هول" Music-Hall التي زارها في دويلين في شبابه، وحوار شخصياته تدبّر بالكثير لفصول الكلام المتداخل الكوميدي. لكن إنجازها هو أنه من خلال خفض العناصر التقليدية للحبكة، والمنظر والشخصيات ، خلق صورة حية للتجربة الجامدة للانتظار، والتذكر والتصارع مع الإحساس بالمنمية بشكل مميز. وشخصياته تكون غالباً خلّو من "شخصية ذاتية مميزة"، يمتلكها فعمب وفي المهرج الذاتي والإدراك المضنى أن

وظيفته الوحيدة هي إبقاء اللعبة مستمرة. وقتنتها على المسرح تتبع من موهبة بيكيت في خلق صور حركية للانحطاط في ظروف الحياة، وبعضها أصبح مضرراً للأمثال: والدا "هام" Hamm يعيشان في صندوق الزبالة (لمبة النهاية) أو "ويني" Winnie، المدفونة في كومة من الرمل، أولاً حتى خصرهما، ثم حتى عنقها (الأيام السعيدة). يمثل هذه الممانى يخلق بيكيت صوراً مضغوطة للحالة الإنسانية كلها، بعد أواخر الستينيات كتب فقط شذرات درامية قصيرة اختفت منها شخصية أو رمز المهرج، لتحل محلها أشكال أو قوالب أو حالات شعبية، نراها نصف رؤية فقط، تكافح كي تحتفظ بسيطرة ضعيفة على إحساسها بتقسيمها ، وبالقرع الذي تتحرك أو تتكلم فيه . لكن بيكيت أصبح كذلك مشتركاً في عروض تلك الأعمال، وكانت ملاحظاته الإخراجية - لـ في انتظار جودو مثلاً في برلين، ١٩٧٥ - قد أدت إلى فهم متزايد لأصالة الدرامية (المترجم).

٥- الـ "ديونيسيونية" Dionysian : كانت كل العروض المسرحية في أثينا تقع في احتفالات الإله ديونيسيوس. وكان الاحتفال الرئيس هو "ميتي ديونيسيا" City Dionysia أو "ديونيسيا العظيمة" Great Dionysia، وكان يتم في مارس أو أوائل إبريل، ويتركز في معبد ومسرح ديونيسيوس أسفل الـ "أكروبوليس" Acropolis. وربما ترسخت السمات الأساسية في أواخر القرن السادس ق.م. تحت رعاية الطاغية بيزيزتراتوس (Pisistratus) (المترجم).

٦- المسرح الحي The Living Theatre (الولايات المتحدة): عندما قام جوليان بيك (Julian Beck) (1925-1985) وزوجته جوديث مالينا (Judith Malina) (1926-) بتأسيس "المسرح الحي" في عام ١٩٤٨، قاما بتدشين الحركة التجريبية لـ "خارج / برودواي" Off-Broadway في نيويورك. ومع أكثر الفرق الطليعية تأثيراً وأطولها عمراً في التاريخ

الأمريكي، أصبح آل بيك "نبيين للتجريب المسرحي المزدهر الذي كان له أن ينفجر خلال الستينيات. كان المسرح الحي" يسمى منذ البداية إلى تزاوج الثورية المتطرفة السياسية والجمالية. وقال بيك : "إننا نصر على التجريب الذي كان صورة لمجتمع متغير. لو كان للمرء أن يقوم بالتجريب في المسرح، فيمكنه أن يقوم بالتجريب في الحياة". وقد اتخذ هذا المبدأ تنوعًا من الأشكال في أثناء نمو الـ "م.ح [المسرح الحي]" ، لكن نظرة آل بيك الفوضوية والداعية إلى السلام ورفض حمل السلاح ظلت مستمرة ودائمة. بدأ المسرح بتقديم مسرحيات لهول جودمان (Paul Goodman) وجيرترود شتاين (Gertrude Stein) ولوركا (Lorca) وبيرانيللو (Piranello) وكوكو (Cocteau) وبريخت (Brecht) سمياً وراء ما هو "ضد/الواقعية" anti-realism التي يمكن أن تتناغم مع التوجه المعاصر للفنون البصرية والموسيقى. ولم تجد المجموعة مقراً دائماً للمرض حتى ١٩٥٩، وفقدته بعد أربع سنوات عندما قامت "مصلحة الدخل القومي" Revenue Service بإخلائه وطردهم منه لعدم دفعهم الضرائب. كانت عروضهم الأولى الممثلة قبل الإغلاق متأثرة بعمق بكتاب آرثو، المسرح وقرينه *Le Theatre et son double*، بما في ذلك عرض الصلة *The Connection* لـ جاك جيلبر (Jack Gilber) (1959)، عن بطل مدمن ينتظر ما وعد به من علاج، و *الإنسان هو الإنسان Man Is Man* لـ بريخت، و *سجن السفينة الحربية The Brig* لـ كينيث براون (Kenneth Brown) (1963)، وهي توليف مفصل للروتين اليومي الوحشي لطاقم سجن سفينة حربية تابعة للولايات المتحدة في اليابان، والتي كانت عرض الفرقة الأخير في نيويورك. ويتحدثهم لأوامر "مصلحة الدخل القومي" Internal Revenue Service [IRS] بترك المبنى، قدم الـ "م.ح." عرضه الأخير لـ سجن السفينة الحربية في مسرح مقفل، واضطر المتفرجون إلى تسليق التوافد لمشاهدته! ومنذ سبتمبر ١٩٦٤ إلى أغسطس

١٩٦٨ عرض الـ"م.ح." في أوروبا فقط، مركزاً على أعمال تُصاغ من التدريبات وقطع الارتجال، وتُخلَق بشكل جماعي. وتتوج هذا التجريب في [عرض] الجنة الآن Paradise No (1968)، وهو "رحلة روحانية وسياسية للممثلين وللمتفرجين". وساعدت جولة إلى أمريكا في عام ١٩٦٨ في إقناع آل بيك" أنهما لم يعودا يريدان أن يقدموا عروضهما لجمهور الطبقة الوسطى، لكنهما يفضلان أن يعملوا في الشوارع مع الناس. ويمد عودة قصيرة إلى أوروبا، رحلت الفرقة إلى البرازيل في عام ١٩٧٠، وبقيت ١٢ شهراً تقوم بالتجريب مع الخلق الجماعي قبل أن تعود إلى الولايات المتحدة لتعمل مع عمال المناجم وعمال مصك الصلب في بيتسبرج. ثم عادوا إلى أوروبا ثانية من أجل مزيد من الاستكشاف في الشكل والتمثيل المسرحي. وفي عام ١٩٨٤ استقر الـ"م.ح." في نيويورك. ومنذ وفاة جوليان بيك، واصلت الفرقة تحت إدارة جوديث مالينا وهانون رزنيكوف (Hanon Reznikov). وبعد أكثر من ٢٥ عاماً، وجد الـ"م.ح." مقرّاً في مانهاتن، مسرح شبّيه/بالجراج في الشارع الثالث شرق، لكنهم اضطروا في عام ١٩٩٢، بعد ثلاث سنوات ونصف السنة، إلى إخلاء مقرهم في "إيست فيلاج" بسبب قانون المساكن، ومرة أخرى عادوا إلى التجول. وقدمت الفرقة مسرحيات مبنية على الشعر، وعلى صور للتعاون مع أشخاص بلا مأوى من المناطق المجاورة، وعروض شوارع سنوية. وقد وصفت أعمال وأفكار آل بيك في كتاب أصدره بيك في ١٩٧٢ بعنوان حياة المسرح *The Life of the Theatre*، وكتاب يوميات ١٩٧٤-١٩٧٥ *Diaries 1974-1975* (١٩٨٤) (الترجم).



## المحتويات

١	- إهداء .....
٣	- مقدمة المترجم .....
٢٥	- مقدمة المؤلف .....

### (١)

٢٩	- ملاحظات على المحتوى .....
٣١	- مواقف .....
٣٢	- افتراضات حول التمثيل .....
٣٦	- مزيد من الافتراضات .....
٣٦	- أسئلة حول حافظ الممثل .....
٣٧	- الممثل يقدم تقريراً .....
٣٩	- حول الشخصية ... والعرف .....
٤٥	- أسئلة عن الشخصية .....
٤٨	- لأى شيء أفضل ذلك؟ .....

٤٩ ..... الحضور على خشبة المسرح

(٢)

٦٨ ..... ملاحظات حول نهائى - شتاء ١٩٧٢

(٣)

٧٦ ..... ملاحظات حول بريخت

(٤)

٨٥ ..... ملاحظات حول التدريب الذى تلقينته

٨٦ ..... ستانسلافسكى والـ 'دوجما' [المقيدة بلا دليل]

٨٨ ..... تأثيرات

٨٨ ..... فرق المخزون الصيفية

٩٧ ..... ١٩٦٤

(٥)

١٠٢ ..... ملاحظات إلى الممثلين - ١٩٦٥

١٠٣ ..... شتاء ١٩٦٥

١٠٤ ..... دراسة الممثل

١٠٥ ..... المجموعة المتجانسة

المجموعة المتجانسة والاعتراف [بها] ..... ١٠٦

الأفعى - ١٩٦٨ ..... ١٠٨

(٦)

ملاحظات حول الممثل والبائع ..... ١١٦

أداء / عرض الشخص ..... ١١٦

(٧)

ملاحظات على التمثيل في المحطة الأخيرة ..... ١٢٧

إلى الممثلين الذين يقومون بإعداد المحطة الأخيرة - سبتمبر ١٩٦٩ ١٣٠

الموجز الأخير لـ المحطة الأخيرة ..... ١٤٣

(٨)

ملاحظات عن نفسى ..... ١٤٦

(٩)

ملاحظات حول الأفعى ..... ١٥٠

إلى الممثلين الذين يجهزون الأفعى - ربيع ١٩٦٨ ..... ١٥٩

تأملات - ربيع ١٩٧٠ ..... ١٥٩

## (١٠)

- ١٦٥ ..... ملاحظات من صيف ١٩٧٠
- ١٦٨ ..... الطريق والجُلُود
- ١٦٨ ..... إلى الممثلين: تدريبات نهائى
- ١٧٠ ..... شعارات أو رموز
- ١٧٣ ..... عزف أو لعب عشوائى
- ١٧٤ ..... إلى الفرقة، ١٩٧٠: التمثيل والفعل

## (١١)

- ١٨٢ ..... القتل
- ١٨٣ ..... مزيد من الملاحظات عن نفسى

## (١٢)

- ١٨٧ ..... أى نوم نستغرق فيه؟
- ١٨٧ ..... ممالك - شتاء ١٩٧١
- ١٨٨ ..... غارة على غير الملقوف بوضوح
- ١٩٣ ..... ملاحظات على تشكيل التمارين
- ١٩٣ ..... تمارين

(١٣)

- ملاحظات على تمثيل لعبة النهاية..... ١٩٨
- حول الجمهور ..... ٢٠١
- توقع، وتخصيص، ومستويات المخاطبة ..... ٢٠٢
- ملاحظات على عرض "لعبة النهاية" فى السجن ..... ٢٠٥

(١٤)

- بدائل ..... ٢١٤
- التوازن فى الجماعات ..... ٢١٦
- الموهبة ..... ٢١٨
- النقد ..... ٢١٩
- إلى الممثلين، ربيع ١٩٧٠ - تفكك وتفرق المجموعة ..... ٢٢٠
- ملاحظات على إعادة تشكيل المجموعة - خريف ١٩٧٠ ..... ٢٢١
- إلى الفرقة - ربيع ١٩٧١ ..... ٢٢٣
- إلى القارئ - فبراير ١٩٧٢ ..... ٢٢٣
- جوزيف شايبكين ..... ٢٢٥
- قالوا عن الكتاب ..... ٢٢٧

رقم الإيداع ١٧٢٢٧ / ٢٠٠٥

I.S.B.N.

977-305-849-2

مطابع المجلس الأعلى للآثار





Bibliothek Alexandrina



0540336